

116627/
A
CL

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ACTIONS ET EMPREINTES COMME INSCRIPTION PROCESSUELLE DE LA
CORPORÉITÉ DANS UNE PRATIQUE DE LA PERFORMANCE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

CHRISTIAN BUJOLD

NOVEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement Mario Côté qui a su comprendre les choses que je n'arrivais pas à énoncer. Merci à Stephen Schofield qui a été la première « victime » de *Dessins*. Merci à Louise Bédard, Christine Marneffe, Bélinda Campbell et encore une fois Mario Côté pour ce qui marque, en quelque sorte, le début d'une histoire dont la lecture n'est pas encore terminée. Merci à Alain Fleischer qui m'a fait risquer ma vie sur les routes de Saint-Sauveur. Merci surtout à tous mes collègues sans qui cette aventure n'aurait aucun sens. Merci à Exo, le chat n'est pas mort avec le chat, on touche du bois.

Un merci très spécial à tous les complices et les intervenants qui ont participé à mes projets. Si j'ai oublié de vous payer, contactez-moi.

Un merci infini à Nathalie qui a soutenu tout ça avec amour et patience et à Victor qui m'a fait garder les pieds sur terre lorsque ma tête volait trop haut et que j'aime grand comme un géant.

Merci à tous ceux que j'ai touchés.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE 1	
PERFORMANCES, DISPOSITIFS ET CONTEXTE DE PRÉSENTATION : ORIGINE DES NOTIONS THÉORIQUES	8
1.1 Performance 1 : Empreintes, par la force de l'impact (2009).....	8
1.1.1 Entre structure et intuition, entre action et discours.....	10
1.1.2 L'objet vs l'action.....	13
1.1.3 L'empreinte	14
1.2 Performance 2 : Chroniques du désengagement (2009).....	16
1.3 Performance 3 : Tout à rien ou autre chose peut-être (2009).....	22
1.3.1 L'emploi et la performance.....	23
1.3.2 Les traces d'encre et de sang.....	25
1.3.3 La chute du mur.....	26
1.4 Performance 4 : Dessins (2009-2010).....	27
1.4.1 Le situationnel.....	30
1.4.2 La mise en danger du corps.....	31
1.4.3 Les Dessins.....	31
1.5 Conclusion : quatre attitudes de mise au défi du corps.....	32
CHAPITRE 2	
LES CORPS INCARNÉS ET ENGAGÉS.....	34
2.1 Approche des représentations du corps contemporain.....	34
2.2 Les corps en représentation.....	37
2.2.1 Le corps-conférencier (autorité).....	38
2.2.2 Le corps-épreuve (engagement).....	40

2.2.3	Le corps-subjectile (trace).....	43
2.2.4	Le corps-fantôme (présence/absence).....	46
2.2.5	Le corps-provocateur (impact).....	49
CHAPITRE 3		
DERNIÈRE PERFORMANCE et SYNTHÈSE.....		52
3.1	Il/Elle incarne l'artiste inconnu(e) (2011).....	52
3.2	L'anonymat (corps-subjectile, corps-fantôme, corps-provocateur).....	54
3.3	La présence suggérée (corps-fantôme, corps-subjectile).....	56
3.4	Les interventions anonymes (corps-provocateur).....	58
3.5	Collisions parfaitement inélastiques (corps-épreuve, corps-conférencier, corps-subjectile).....	59
3.5.1	L'expérience.....	60
3.6	Perspective.....	61
CONCLUSION.....		63
APPENDICE A		
TEXTE « EMPREINTE, PAR LA FORE DE L'IMPACT » DE CHRISTIAN BUJOLD AYANT ÉTÉ PUBLIÉ DANS LE MAGAZINE INTER ART ACTUEL: ART ET ACTIVISME, NO107, FÉVRIER 2011, P. 60-61.....		65
BIBLIOGRAPHIE.....		68

RÉSUMÉ

Le projet de mémoire-création élaboré au cours des trois dernières années se conclut en deux volets consécutifs. Prem  rement, l'exposition *II/Elle incarne l'artiste inconnu(e)*, présentée au Centre des arts actuels Skol (372 rue Sainte-Catherine ouest, espace 314, Montréal) dans le cadre du module 2 du projet du commissaire Bernard Schütze : *L'artiste inconnu : Absence nommée / présence anonyme*, qui a eu lieu du 26 février au 2 avril 2011. Les éléments théoriques et pratiques présentés lors de cette dernière exposition seront transposés et actualisés dans un deuxième volet qui se tiendra au Centre de diffusion et d'expérimentation des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM (CDEx) (405, rue Sainte-Catherine est, local J-R930, Montréal), du 28 mai au 5 juin 2011.

Le texte d'accompagnement relate cinq performances majeures de mon cheminement. Il s'agit d'*Empreintes, par la force de l'impact*, présentée à l'Université du Québec    Chicoutimi en octobre 2009, *Chroniques du désengagement*, présentée dans le cadre du festival *Viva!, art action*, au Bain Saint-Michel    Montréal en septembre 2009, *Tout à rien ou autre chose peut-être*, qui a eu lieu à la Galerie de l'UQAM en septembre et octobre 2009, *Dessins*, effectuée au CDEx de l'UQAM en février 2009, au Teaterh  gskolan    Helsinki en Finlande en juin 2009 puis à *Blanc Appartement*, au 2323 d'Iberville, Montréal en novembre 2010 et enfin, *II/Elle incarne l'artiste inconnu(e)*, au Centre des arts actuels Skol, de février à avril 2011.

Par les descriptions et analyses de ces performances, j'élabore sur les principaux enjeux qu'engage ma pratique : les notions de présence et d'absence du corps, des rapports du corps défiant les structures autoritaires, des corps et leurs rapports intersubjectifs, de l'ambiguïté de l'objet artistique issu du performatif et de l'oeuvre qui se vit au cœur de l'expérience. Je développe les notions liées aux incarnations et engagements corporels et psychologiques observés à la suite de mes performances. Ces concepts de *corps incarnés et engagés* se déclinent en cinq représentations, soit le *corps-conférencier*, de l'ordre de l'autoritaire, le *corps-fantôme*, de l'ordre de la présence/absence, le *corps-subjectile*, de l'ordre de la trace, le *corps-épreuve*, de l'ordre de l'engagement et le *corps-provocateur*, de l'ordre de l'impact.

INTRODUCTION

À rebours, il est facile pour moi de constater comment ma pratique artistique, depuis ses balbutiements picturaux, traite du corps et s'intéresse davantage au processus qu'à l'objet en résultant. À travers ces trois dernières années qu'ont nécessité mes recherches de maîtrise, j'ai appris à mieux nommer et intégrer les motifs qui sous-entendaient l'importance accordée au corps et au processus, notamment par l'engagement significatif dans une pratique de la performance et de l'intervention. Dès lors, j'ai approfondi mon travail en observant à quel point certains mécanismes récurrents prenaient de l'importance, telles la mise au défi du corps et des structures qui l'encadre et la recherche de contacts intersubjectifs. À partir de ces constats, j'ai expérimenté plusieurs approches dans différents contextes afin d'aiguiser mon propos et les structures de mes performances.

Plusieurs artistes ont traité du corps par la performance depuis l'éclosion de ce mode d'expression au milieu du 20^e siècle. Un discours sur le corps peut paraître comme une entreprise assez risquée lorsqu'on la met en perspective avec des artistes tels Robert Morris, Tim Clark et Chris Burden qui ont fétichisé le corps du performeur, ou Marina Abramovic, Gina Pane et Orlan qui l'ont mis au défi. Les contacts intersubjectifs sont aussi explorés par des artistes comme Massimo Guerrera, Diane Borsato, Sylvie Cotton et Raphaëlle De Groot, tout comme la mise au défi des institutions par, entre autres, Vito Acconci, Jan Swidzinski et Daniel Buren (du moins au début de leur carrière). Néanmoins, à l'heure où le corps tend à disparaître, notamment par la virtualisation des relations interpersonnelles, jamais ce dernier n'a été autant modifiable, malléable, personnalisable. Il m'apparaît ainsi nécessaire de mettre au défi ce corps contemporain désincarné et de poser la question suivante :

comment un sentiment d'identité (personnel et collectif) peut-il s'ancrer solidement dans un corps dont le tracé est aussi diffus? C'est pourquoi je présente aujourd'hui une démarche singulière qui implique le corps des autres autant que le mien, tout comme un engagement physique et psychologique avec l'œuvre présentée.

Il sera question dans le premier chapitre de ce mémoire des quatre principales performances qui ont marqué de façon déterminante le cheminement théorique et pratique de mes recherches. Il en ressortira, au fil des récits, une analyse des enjeux majeurs qui façonnent mon travail. Par la suite, dans le deuxième chapitre, j'aborderai la notion des corps incarnés et engagés. Ces corps représentent différents types d'incarnations et d'engagements génériques pouvant être actifs lors de mes performances et interventions. J'ai nommé ces représentations par l'observation rétroactive de certaines œuvres et expérimentations. Ils s'appuient sur une analyse du corps inspirée par des modèles de l'anthropologue David Le Breton. Enfin, dans le troisième chapitre, il sera question du dernier travail de création qui clôturera ce mémoire-crédation. Il s'agira d'une mise en perspective des enjeux et notions abordés précédemment dans ce texte. Le projet final sera évoqué en relation avec l'analyse de l'exposition *II/Elle incarne l'artiste inconnu(e)*, présentée de février à avril 2011, et qui représente une première synthèse du travail effectué jusqu'à présent.

CHAPITRE 1

PERFORMANCES, DISPOSITIFS ET CONTEXTE DE PRÉSENTATION : ORIGINE DES NOTIONS THÉORIQUES

1.1 Performance 1 : *Empreintes, par la force de l'impact* (2009)

Performance d'une durée de 20 minutes présentée dans le cadre des XIVe Rencontres interuniversitaires des programmes de maîtrise en art à l'Université du Québec à Chicoutimi à Saguenay en octobre 2009.

Dispositif : Dans un premier temps, exposition d'un panneau de contreplaqué peint en blanc dans la galerie universitaire et, dans un deuxième temps, présentation d'une performance/conférence.

Action performative : Seul sur la scène de l'amphithéâtre de l'université, le même panneau blanc se tient à la verticale. Caché derrière, je déclame un texte sur ma démarche artistique tout en franchissant le mur en le découpant graduellement à l'aide d'outils électriques bruyants. À chaque fois qu'un trou est découpé, j'y insère une partie de mon corps, puis tente de continuer la lecture, jusqu'à ce que je passe littéralement au travers. Mon corps témoigne de la difficulté de lire le texte et de faire l'action plutôt agressive. Le mur est ensuite remplacé en galerie avec les débris issus de la performance.

Il est important de donner quelques précisions au sujet du contexte particulier dans lequel s'est inscrite cette performance. Selon les instructions prodiguées par l'université, les présentations n'avaient pas à être performatives. Il s'agissait pour moi d'utiliser la structure de l'événement afin de présenter non seulement un discours sur ma pratique, mais aussi une œuvre contextuelle qui allait se déployer au-delà des murs de la galerie afin d'englober l'événement au complet.

L'exposition d'une œuvre en salle est au programme de la première de trois journées consacrées à l'événement en question. L'espace qui m'est réservé contient un panneau de contreplaqué blanc, fraîchement peint, appuyé simplement contre le mur. Le carton titre indique « Sans titre, Christian Bujold ». Un sentiment d'incompréhension se transmet au sujet de mon « œuvre » qui a toutes les allures d'une pratique minimaliste et conceptuelle plutôt énigmatique.

Le lendemain, sur scène, côté cour, un mur blanc, le même que celui qui était en galerie la veille, est redressé à la verticale et fait face au public. Je monte sur scène, côté jardin puis, sans dire un mot, je me dirige derrière le mur de façon à être complètement caché du regard de l'auditoire. Soudainement, on entend le bruit d'un outil électrique. La mèche d'une perceuse traverse le mur, puis se retire. Un silence. Maintenant, la lame d'une scie de démolition s'insère dans le trou et dans un vacarme saisissant, trace la première brèche à travers laquelle j'insère partiellement ma tête. Je commence ainsi à réciter le texte, avec le souffle déjà un peu court.

Jusqu'ici, tout est planifié, ou naturellement scénarisé. Mon corps sait instinctivement quel regard prendre, quelle démarche adopter, quelle voix prononcer, quelles réponses donner suite au vernissage. Il n'y a eu aucune répétition mise à part la lecture du texte afin de calculer grossièrement le temps de l'exposé. Un doute surgit, je ne sais pas si je serai capable de réaliser complètement l'action. Je me dis : j'irai le plus loin possible, l'objectif étant de lire le texte tout en passant à travers le mur. Bien entendu, je suis conscient que ce double objectif a des conséquences sur les composantes mêmes de la performance. Soutenir mon corps lorsqu'il est encastré dans le panneau se révèle être plus difficile que ce que j'avais anticipé, voire même très douloureux. Le texte, à certains moments, devient incompréhensible.

1.1.1 Entre structure et intuition, entre action et discours

Il est question d'un travail qui est planifié jusqu'à ce qu'il ne le soit plus. Il est intuitif et spontané jusqu'à ce qu'il rencontre ses limites. C'est dans cette optique que je me donne délibérément des règles impossibles en leur juxtaposant des zones de vide. Je me suis imposé des règles, un cadre, une intention, je dois maintenant y soumettre mon corps et assumer les risques que cela implique. La performance, son fondement, prend forme à mi-chemin entre la structure qui l'encadre et l'intuition qui la gouverne. Ce sont deux forces qui s'opposent entre lesquelles je place mon corps comme point de rupture. L'objectif à la base de cette démarche est d'atteindre un état de flottement, d'équilibre entre le stratégique et l'inconnu. Cet équilibre est fragile, délicat et subtil. Il contraste avec la brutalité des moyens utilisés. Paradoxalement, il s'agit de produire consciemment un état de perte de contrôle, pour ensuite tenter d'en circonscrire l'essence.

Il est aussi question d'une opposition d'un autre ordre, celle de l'action physique intense et celle du discours. Comme la tension corporelle et le danger détournent l'attention du texte, ce dernier ne devient-il qu'un prétexte? Je ne contrôle pas le résultat de la rencontre de ces deux éléments. Je suis seulement celui qui provoque la collision. C'est à ce moment que l'œuvre performative devient un « tiers sujet » ou une œuvre autonome. J'entends par « œuvre autonome » une œuvre qui, bien qu'elle naisse du corps de l'artiste, échappe tout de même à une complète subjectivité, entre autres, par la perte d'un certain contrôle de la part de l'artiste. Le texte accentue la confrontation entre le corps qui agit et le corps qui pense. Pour cette performance, ces deux instances se doivent d'être absolument investies. Comme l'engagement corporel est total, l'engagement dans le texte doit l'être tout autant. La voix, tout comme l'action de traverser le mur est le résultat du corps. Ils sont toutefois tributaires de fonctionnements psychologiques et physiques différents.

Dans son livre *Encyclopédie, la Philosophie de l'esprit*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel avance que la voix agirait comme agent de rencontre entre l'intériorité et l'extériorité du sujet (cité par Dagognet, 2008, p. 123). Selon lui ,

un mode encore plus achevé de la traduction corporelle [...] est constitué par la voix. Car dans celle-ci [...] est engendrée une corporéité idéale, une corporéité, pour ainsi dire, incorporelle, donc, un être matériel dans lequel l'intériorité du sujet garde entièrement le caractère de l'intériorité (Hegel, cité par Dagognet, 2008, p. 123).

Le philosophe et médecin François Dagognet commente les propos de Hegel en ajoutant que « si cette voix [...] unit à ce point l'intérieur et l'extérieur, elle dira mieux que toute autre expression à la fois l'âme et le corps auxquels elle s'identifie » (2008, p. 123). Plus loin, il écrira, « Nous sommes d'abord une voix » (2008, p. 123).

Dagognet précise que « nous sommes plus attentifs encore au « ton » qu'au « son » » (2008, p. 124). Dans le cas de la performance en question, les changements de tonalité de ma voix ne sont pas tant affectés par mon intériorité, c'est-à-dire les désirs et les intentions émotives qui dirigent le discours, mais plutôt par le stress physique auquel je suis soumis. Ainsi s'opère un renversement sur l'origine de la sensibilité de la voix, plutôt associée, comme le signalait Hegel, à l'intériorité du sujet. Cette voix exprime alors un conflit entre l'intériorité et l'extériorité (l'âme et le corps, selon Dagognet), c'est-à-dire un conflit entre le désir et les comportements en résultant. Car c'est d'abord l'extériorité dans ce cas-ci qui commande la tonalité de la voix (l'intériorité). C'est cette rencontre ou cette confrontation qui agit sur la qualité de la performance.

À quelques reprises, la lame vibrante de la scie de démolition qui fend le panneau passe très près de mon visage. J'entends l'assistance réagir. Il existe un réel danger, le danger de me blesser moi-même. Je suis inquiet. Je n'ai pas utilisé souvent cet outil, il est particulièrement agressif et, en plus, je suis dans une position qui rend son utilisation très peu sécuritaire. J'ai une mauvaise prise et le câble d'alimentation me gêne. De plus, les bordures des trous qui supportent mon corps en suspension sont irrégulières et effilochées d'éclisses de bois, ce qui rend l'expérience assez douloureuse. Outre le caractère spectaculaire que cette présence de danger provoque, le risque que j'encours contribue à la tension et au stress que subit mon corps. En traitant de l'herméneutique acoustique développé par Nietzsche, Dagognet illustre bien la tension provoquée entre le contenu d'un discours et le corps parlant :

Il ne cache pas qu'il atteint par là une essentielle dualité : la lenteur (le tempo) [le texte], qui se heurte tout de suite au concept caractérisé par sa violence destructrice, son déchaînement tyrannique, son impatience unitaire. Les deux s'affrontent (le corps et l'idée) : nous en récoltons le résultat (Dagognet, 2008, p. 128).

Empreintes, par la force de l'impact exprime cet affrontement lorsque la lecture est affectée par la mise à l'épreuve du corps. Le résultat est alors offert en terme d'expérience.

Mettre le corps en danger me permet à la fois de l'amplifier et de le concentrer. Il devient subitement plus important et plus dense. Selon moi, par le danger, le corps se sépare de l'individu en se manifestant instinctivement, moins culturellement. Il s'agit d'atteindre un certain degré d'intuition que le risque provoque. Je cherche ainsi à sonder les tensions qui existent entre les comportements intuitifs et les comportements culturels. L'instabilité produite par cette confrontation fragilise le

contrôle que j'ai sur l'œuvre afin de la rendre vulnérable. Cette dualité est un motif qui me rattrape à tout coup. Dans ce cas-ci, elle se reflète dans la planification de la performance. La vulnérabilité du projet constitue un risque stratégique qui se superpose au risque physique. Le risque stratégique est de l'ordre du réfléchi, s'opposant ainsi au risque physique qui active des réactions intuitives. Il s'agit alors d'une opposition entre l'approche raisonnée globale d'un projet en raison des caractéristiques variables qui le supporte (la structure d'accueil, le contexte de présentation, la nature de l'événement, *etc.*) et le caractère inconnu ou immédiat de certains éléments du travail. Dans le cas d'*Empreintes, par la force de l'impact*, le stratégique implique la planification du projet jusqu'à l'effet de surprise créé par la présentation d'une performance où on ne l'attendait pas. L'immédiat se situe dans l'accomplissement d'une action dont je ne peux planifier le déroulement et l'aboutissement.

Au bout d'une vingtaine de minutes, j'ai enfin réussi à traverser le mur et à réciter la totalité du texte. Je replace le tout dans la galerie où l'installation restera en place pour la troisième et dernière journée de l'événement.

1.1.2 L'objet vs l'action

Pour la majorité du public présent dans l'auditorium pendant ma présentation, il ne fait aucun doute qu'il a assisté à une performance. Par contre, qu'en est-il d'autres étapes concernant l'aller-retour en galerie? Comment ce panneau et ses états changeants se définissent-ils par rapport à son mode de présentation et la raison de sa présence pour quelqu'un qui, par exemple, n'aurait pas assisté à la performance dans l'auditorium et qui n'a aucun indice qu'un tel événement a eu lieu? On pourrait dire que cet hypothétique visiteur aurait simplement vu une installation et non une

performance. Toutefois, j'aurais tendance à inclure tout le processus sous le terme « performance » ou du moins, selon l'expression d'Éric Mangion, à considérer le panneau chargé de son « expérience performative » (2008, p. 61). Mike Kelley, entre 1977 et 1978 réalise une série de performances intitulées *Performance Related Objects*, dans laquelle il manipule différents petits objets aux formes simples (cité par Mangion, 2008). Mangion précise « [qu']une fois le « geste » accompli, les *Performance Related Objects* [...] deviennent des sculptures, exposées comme telles sur un socle, chargées de leur expérience performative, au sens premier du terme, par leur énonciation au moment même de leur présentation publique » (2008, p.64).

Le panneau troué est ainsi porteur de cette charge performative. Même si les détails informatifs sont absents, l'objet démontre, par les stratégies de disposition en salle, qu'une action corporelle est à l'origine de sa transformation, qui plus est, que l'intérêt principal de l'œuvre se situe dans cette action maintenant invisible. Ce questionnement illustre comment ce projet, ainsi que les autres décrits dans ce texte, a un statut ambigu en regard des formes circonscrites de diffusion artistique et du regard qui sont portés sur eux.

Dans ce cas-ci, le projet, dans son état final, propose ce qui reste de lui-même. Je considère cette stratégie comme une possible alternative à la documentation photographique et vidéographique.

1.1.3 L'empreinte

Bien que la perspective du spectateur soit importante ici, à savoir s'il a assisté ou non à chacune des étapes du projet, une donnée fondamentale de cette performance est la dimension temporelle. Le noyau du travail n'est pas plus l'action

en direct que ce qu'il en reste en galerie, mais bien la perspective de son développement. Dans ce cas-ci, un quatrième volet au travail existe, le texte déclamé ayant été publié dans le magazine *Inter art actuel* (Bujold, 2011) (voir appendice A, p. 65). Il s'agit, au même titre que le panneau troué, d'une forme de trace dynamique faisant référence à l'événement originel. C'est cette trace dynamique, qui se distingue de la trace documentaire et que je nomme « empreinte », que je tente d'articuler. Dans le débat théorique opposant l'unicité de la performance à sa trace indicielle documentaire permettant sa diffusion ultérieure soit par la vidéo, soit par la photographie ou le texte¹, j'ai choisi de m'engager dans un travail qui laisse une empreinte. En remplacement de la documentation, dans le cas d'*Empreintes, par la force de l'impact*, j'ai stratégiquement utilisé un matériau qui allait présenter les traces en creux d'un passage du corps que l'on suppose être un acte performatif de l'artiste et qui garderait une assez bonne distance avec ce passage pour obtenir une autonomie en tant qu'objet artistique propre. À ce sujet, Éric Mangion remarque un retour des formes traditionnelles dans le déploiement d'œuvres performatives :

On cherche alors à inventer des protocoles d'œuvres qui puissent conserver une partie de la charge énergétique de la performance sans pour autant la réduire à un simple artefact documentaire, une feuille de papier ou une photographie en noir et blanc, reproductible à l'infini. C'est pour cette raison que les formes « traditionnelles » font leur retour. Des artistes comme Franz West, Martin Kippenberger, Jimmie Durham, Jason Rhoades ou Arnaud Labelle-Rojoux par exemple, érigent des sculptures comme des formes potentiellement issues de gestes performatifs. (Mangion, p. 64).

¹ Cette question est particulièrement bien résumée par Anne Bénichou (2010, p. 41-57). Elle divise le rapport qu'ont les artistes performeurs avec le médium photographique en trois conceptions, soit la documentation : « attachée à la valeur d'authenticité » (2010, p. 41), l'œuvre à part entière : valorisant la documentation « au détriment de l'événement *live* » (2010, p. 41) et la notation en vue de réactualisations (*reenactment*) : « simultanément la trace d'un événement et sa virtualisation » (2010, p. 42). La conception d'empreinte se rapproche de la deuxième conception énoncée par Bénichou car, bien que non photographique, la trace est traitée comme une œuvre à part entière. L'auteure cite notamment Walter Benjamin, soulignant « sa prédilection [face] aux œuvres qui intègrent leur propre système reproducteur » (2010, p. 47).

La question maintenant n'est pas de savoir si l'acte soi-disant unique et authentique de la performance est corrompu ou minimisé par la diffusion d'une documentation didactique. Il s'agit plutôt de planifier la mise en œuvre d'une trace qui soit suffisamment chargée par l'action performative afin que la présence de cette empreinte soit assez forte pour évoquer la performance originelle tout en conservant des qualités formelles lui conférant également une autonomie en tant qu'objet artistique.

1.2 Performance 2 : *Chroniques du désengagement* (2009)

Performances de durées variables présentées au Bain Saint-Michel à Montréal dans le cadre de la programmation du centre d'artistes Dare-Dare, à l'occasion du festival *Viva! Art action*, en septembre 2009.

Dispositif : Le projet consiste en trois interventions furtives réparties sur quelques jours durant le festival, puis documentées par des textes et des photographies sur le site Internet www.desengagement.dare-dare.org.

Actions performatives :

Intervention no 1 : J'installe une pile d'environ trente panneaux de contreplaqué peints en blanc sur laquelle il est inscrit « important Viva » devant la porte du lieu principal de l'événement. La personne responsable doit s'occuper de les entreposer au sous-sol.

Intervention no 2 : J'annonce une performance devant public à laquelle je ne me présente pas. Une chaise vide est déposée sur la scène sur laquelle repose un morceau de papier où l'adresse du site Internet est inscrite.

Intervention no 3 : Un complice se présente à une soirée de performance. Il porte un blouson et une casquette de style « course automobile de Formule 1 ».

Il est à noter que toutes les interventions ont été documentées par des complices présents lors des performances annoncées pour ensuite être diffusées sur le

Web (www.desengagement.dare-dare.org). Les images recueillies sont accompagnées de différents textes poétiques abordant les enjeux des actions initiales. L'essentiel d'un tel projet pourrait se résumer par l'expression « lancer quelque chose en l'air sans savoir comment cela va retomber ». Il est question de contrôle et de lâcher-prise, particulièrement de celui de l'artiste qui agit sous commissariat.

Une fois invité par le centre d'artistes Dare-Dare et la commissaire Constanza Camelo, je me fais plutôt discret sur mes intentions et sur les détails de ma performance. Comme il s'agira d'un travail de terrain, j'évite de m'engager trop tôt en informant la commissaire de mes intentions. C'est alors que le thème de l'engagement me semble un bon axe de travail. Ce qui est planifié, c'est qu'il y aura au moins trois interventions durant lesquelles je n'apparaîtrai pas et à partir desquelles je me désengagerai.

Un responsable de l'événement se présente au Bain Saint-Michel, lieu principal de diffusion du Festival, afin de préparer la salle pour l'ouverture de l'événement. C'est la première journée de la programmation. Lorsqu'il découvre la pile de panneaux bloquant partiellement l'entrée, le responsable, dans la confusion et la frustration, transporte rapidement chacun des panneaux à l'intérieur. Ils seront ensuite descendus au sous-sol pour y rester. Il est probablement le seul à savoir où se trouvent les panneaux et doit donc rester vigilant afin que la personne qui aurait maladroïtement laissé son matériel soit informée du lieu de son entreposage.

Il s'agit de créer une situation où quelque chose sera provoquée. Je pose une action qui a pour effet de responsabiliser une autre personne. J'exploite l'engagement du responsable, très probablement un bénévole, qui se doit, par sa fonction, de veiller au bon déroulement du festival. Qu'en est-il de l'artiste par rapport à cette

responsabilité? Comment l'artiste est-il tenu de respecter les paramètres de la structure qui l'accueille? Comment peut-on qualifier et quantifier un engagement? Quelles sont les conséquences d'un manque d'engagement? Ce sont ces questions qui m'ont inspiré cette intervention: entreprendre une action qui va délibérément activer une chaîne de responsabilités. Par conséquent, à la suite à mon intervention plutôt minimale, il y a du mouvement, il y a une onde de choc qui se produit. Ce que je fais, comme ce que je ne fais pas, produit un enchaînement presque infini d'effets conduisant à des conséquences inattendues.

La deuxième intervention, dans le cadre du même festival, illustre certains enjeux similaires quant à la responsabilisation qui incombe aux autres. Dans le premier cas, il s'agissait du personnel responsable de l'organisation de l'événement. Dans ce deuxième cas, il s'agit du rôle de la commissaire de la programmation de Dare-Dare, Constanza Camelo. Ainsi, quelques jours avant l'intervention en question, on me demande de remplacer un artiste étranger qui s'est désisté en occupant son espace de programmation. On me demande de présenter une performance habituelle, c'est-à-dire une action se déroulant devant public. Je refuse d'emblée sous le prétexte que cela risquerait d'entraîner une certaine confusion concernant l'aspect furtif de ma première intervention. Je ne peux pas construire un projet autour de mon absence pour ensuite apparaître à la première occasion. Toutefois, durant la journée, je rappelle et accepte l'invitation, sans donner plus de détails. Après réflexion, l'occasion est trop belle de pousser mon projet d'infiltration un peu plus loin.

Le public est assis autour de la piscine vide qui sert à ce moment de scène. Plusieurs minutes passent et personne ne sait vraiment si la « performance » est commencée ou non. Je ne suis pas dans cette salle et ne m'y présenterai jamais. Un complice, le photographe engagé par Dare-Dare, Antonio Juarez, reconnu pour avoir

documenté plusieurs performances notamment au Mexique, est dans la piscine et photographie l'installation sans relâche, de façon très dynamique, sous mes instructions préalables. Après un certain temps, quelques personnes descendent dans la piscine, observent la chaise et par le fait même, constatent l'adresse du site Internet imprimée sur un morceau de papier (www.desengagement.dare-dare.org).

J'ai prévu que cette intervention se terminerait d'elle-même après un certain temps, lorsque le public aurait compris que rien de plus ne serait présenté. Cependant, il en est autrement. Constanza Camelo, probablement soucieuse de savoir ce qui se passe, descend dans la piscine afin de consulter le morceau de papier où se trouve l'adresse du site. Elle se redresse, puis s'adresse au public à voix haute, annonçant que la performance est terminée, que Christian Bujold ne sera pas là et qu'il était temps de se déplacer pour la suite du programme. La salle se vide, puis l'intervention prend fin.

Les détails de ce qui s'est produit me sont communiqués par la suite par une complice. Tout d'abord, je suis un peu choqué d'apprendre comment Constanza Camelo a mis fin à l'intervention. Cependant, après une courte réflexion, je change d'avis et je suis totalement satisfait. Il me semble parfaitement cohérent que cette perte de contrôle ait eu lieu. Si je provoque sans encadrer, sans être là pour assumer les contrecoups de mes actions, il est normal que les choses ne se produisent pas comme je l'avais prévu. J'ai délibérément choisi de ne pas apparaître durant l'événement autrement que comme simple spectateur, je dois donc accepter que les personnes responsabilisées par mon désengagement prennent des décisions que je n'ai pas envisagées. Ainsi, la commissaire se voit engagée par défaut afin de garder une forme de contrôle sur sa programmation et sur la réception de l'œuvre dont elle est, à certains égards, à l'origine. Elle assume la responsabilité de l'ambiguïté du projet, de

sa forme très ouverte, en prenant la parole spontanément devant un public. Les questions concernant la première intervention se posent ici aussi, mais les différences se situent dans l'implication des complices et la présence d'un public.

Ces différences sont majeures car elles impliquent un nouveau champ de réception. Dans la première intervention, le seul témoin actif est le responsable qui doit déplacer les panneaux. Les photographies se retrouvent sur le site et l'intervention est ainsi scellée. La deuxième intervention apporte concrètement une perspective sur l'ambiguïté du statut de l'œuvre. Du point de vue du public, il est très difficile de départager ce qui était prévu de ce qui ne l'était pas. Même le blogue lié au projet n'éclaircit guère ce détail. Or, il est fort crédible que le photographe et la commissaire Constanza Camelo soient des complices qui ont bien voulu participer en choisissant eux aussi de performer. Cet esprit de contrôle et d'ambiguïté est au cœur de cette série d'interventions. Il est question du statut de ce qui est présenté sans toutefois qu'il y ait de réponse précise. Cet état d'incertitude participe à la fragilisation du travail tel que je le recherche et qui devient un facteur de sensibilité. Le projet devient ainsi multiple. Il dépasse ma simple volonté car il peut être perçu différemment selon la perspective engagée.

La troisième intervention implique deux complices: un photographe et une personne portant un blouson et une casquette de style « course automobile Formule 1 ». De plus, ces deux personnes ne se connaissent pas. Le complice portant le blouson et la casquette assiste passivement à toutes les performances qui ont lieu au Bain Saint-Michel, l'action principale étant d'être présent en portant un vêtement qui dénote une forme d'étrangeté. Pendant la soirée, le photographe, à qui j'ai donné une certaine description du personnage adepte de course automobile, le photographie à distance.

Les trois interventions questionnent, à différents niveaux, le rôle de l'artiste en tant qu'agent créateur en proposant le rôle d'agent provocateur. L'agent provocateur se désengage des responsabilités associées à son intervention et produit une forme d'onde de choc, une réaction en chaîne d'événements imprévus. À défaut d'apparaître, j'active les autres en me faufilant dans la structure de l'événement. Quelqu'un qui ne sait pas qu'il performe n'est-il pas moins performeur? Dans le cas du photographe et de la commissaire Constanza Camelo, ils ont effectué certaines actions qui pourraient être considérées comme performatives. Qui fait la performance ou l'intervention? Qui contrôle, s'il y a un lâcher-prise de la part de l'artiste? Jusqu'à quel point le contrôle est-il important? Durant le festival *Viva! Art action*, ces questions sont demeurées en suspens. Le projet questionnait ainsi non seulement le rôle de l'artiste, mais aussi celui des responsables de l'événement, du public et du cadre organisationnel structurant le festival.

Chacune des interventions est documentée par des photographes invités. Sans consignes particulières autres que celles de photographier le sujet en question, beaucoup de liberté leur était accordée. Je récupère ces images et les intègre à un blogue qui a comme double objectif d'être une porte d'accès pour un autre public permettant une vue d'ensemble du projet tout en offrant une relecture des traces issues des performances (<http://desengagement.dare-dare.org>). Ainsi, les images réinvesties ne représentent pas seulement une simple documentation des actions, mais une mise en perspective des interventions. Elles sont accompagnées de textes poétiques traitant de présence, de responsabilité et d'un personnage fantomatique qui provoque sans toucher. Le blogue représente un nouvel espace d'intervention. À l'image des stratégies élaborées dans *Empreintes, par la force de l'impact*, il s'agit de traces dynamiques qui objectivent le projet plutôt que de simplement le documenter.

1.3 Performance 3 : *Tout à rien ou autre chose peut-être* (2009)

Quatre présentations d'environ 25 minutes sont présentées à la Galerie de l'UQAM, à Montréal, au cours des mois de septembre et octobre 2009.

Dispositif : La performance a lieu dans le cadre de l'exposition *Made in China* de l'étudiant finissant à la maîtrise en arts visuels et médiatiques Jacko Restikian. L'espace de la galerie est vide et il n'y a qu'un mur à l'entrée fait de petites toiles blanches, vierges et bon marché, empilées de façon à bloquer partiellement l'accès.

Action performative : La chorégraphe Louise Bédard a conçu pour moi une courte pièce chorégraphique qui tente d'occuper la salle vide par un enchaînement de mouvements. Par la suite, je reproduis la chorégraphie devant un public en intégrant une contrainte spécifique à chacune des quatre représentations. Au début de chaque présentation publique, je m'adresse à l'auditoire en expliquant brièvement le projet et en faisant un récapitulatif des présentations antérieures. À chaque fois, j'interviens en modifiant la chorégraphie, soit en l'interrompant verbalement, soit en réagissant spontanément aux imprévus, en m'appropriant certains éléments formels appartenant à d'autres artistes, en marquant les murs de la galerie par des traces ou en intervenant directement dans l'installation de Jacko Restikian.

L'exposition *Made in China* de Jacko Restikian aborde la production artistique sous l'angle de la délocalisation de la main-d'œuvre appauvrie et exploitée. Sans vouloir surinterpréter son travail, il n'est sans doute pas banal qu'il choisisse d'engager à peu de frais deux performeurs qui présenteront leur travail dans la salle d'exposition restée vide. J'accepte avec joie, constatant immédiatement le potentiel de défi que représente le fait de performer dans un cadre aussi particulier. J'ai carte blanche. Je peux faire ce que je veux. Je me trouve dans un vide administratif, car je ne réponds pas de l'équipe de la Galerie de l'UQAM, mais plutôt des instructions imprécises de Jacko Restikian. Pour embrouiller davantage la situation, quelques jours avant le début de mes performances, je suis engagé par la Galerie de l'UQAM en tant que préposé à l'accueil.

Mon idée de base est de mettre au défi la structure explicite de la chorégraphie pour ensuite me permettre d'intervenir sur les codes implicites des autres éléments structurants, dans ce cas-ci, l'entente avec Jacko Restikian et les règles d'exposition de la galerie de l'UQAM. Comme je me retrouve à être à la fois employé de Jacko Restikian, employé de la galerie, interprète et performeur, j'exploite ces différents statuts afin de transgresser ou d'exposer les limites qu'ils impliquent.

Chacun des chapitres a lieu à environ une semaine d'intervalle. Je me suis imposé une démarche stricte: je prépare chacune des interventions la journée même, avec un minimum de matériel, seul, pendant les heures de fermeture de la galerie. Cette contrainte m'oblige à m'engager dans chacune des étapes avec une grande fébrilité. Je souhaite, à l'image des autres projets décrits dans ce texte, que ma présence ait quelque chose de fragile, de spontané. Je tente ainsi d'opposer l'encadrement de mon travail à son caractère improvisé, le corps, toujours en tension entre les deux pôles.

Beaucoup de choses se sont produites durant ces expériences qui ont toutes une importance à une certaine échelle. J'insisterai toutefois sur quelques points particulièrement significatifs: l'emploi et la performance, les traces de sang et d'encre puis la chute du mur.

1.3.1 L'emploi et la performance

Le fait que j'occupe un emploi à la Galerie de l'UQAM est un hasard. J'ai soumis ma candidature pour le poste sans prendre en considération la performance qui devait avoir lieu. Cette situation provoque pourtant beaucoup de confusion, considérant que durant cette période, j'accuse une présence particulièrement grande à

la Galerie. C'est durant le premier volet de la performance que je fais une référence directe à mon statut d'employé. J'interromps la chorégraphie et indique verbalement au public que je reviens dans un instant. Je me dirige vers l'employée qui me relaie à mon poste d'accueil et prend sa place le temps d'une pause café. À son retour, environ 5 à 10 minutes plus tard, je retourne dans la salle afin de terminer l'action entreprise.

La plage de présentation du troisième volet est planifiée durant une de mes périodes de travail. Je ne m'aperçois de ce conflit d'horaire qu'à la dernière minute, ce qui fait en sorte que j'obtiens l'autorisation de la part de la Galerie de présenter ma performance durant mes heures de travail. Ainsi, j'explique brièvement la situation au public, où se trouve entre autres Louise Déry, la directrice de la Galerie, en précisant qu'en étant à la fois employé de Jacko Restikian et de la Galerie de l'UQAM, je touche à ce moment deux salaires.

Ces deux exemples démontrent l'intention de défier ou de mettre en péril les paramètres intrinsèques aux différents rôles que j'incarne, celui d'artiste qui performe dans la galerie et celui d'employé qui travaille au même endroit. Il est intéressant de constater que, tout en restant la même personne, le fait d'occuper un rôle différent bouleverse notre rapport au lieu et aux personnes qui y circulent. Ce constat peut sembler évident, mais il exprime un questionnement identitaire profond. Comme le signale François Dagognet, « un corps n'existe jamais seul : il convient en conséquence de ne pas le séparer de ceux qui l'entourent » (2008, p. 109). L'anthropologue David Le Breton affirme quant à lui que « le corps [est] l'objet d'une construction sociale et culturelle » (2008, p. 20). Ainsi, comment peut-on être convaincu d'une identité qui nous serait propre si les comportements que nous adoptons sont si indistinctement conditionnés par le milieu, le contexte et ses différentes contingences?

1.3.2 Les traces d'encre et de sang

À deux reprises, mes actions laissent des traces, soit de sang ou d'encre, sur les murs ou le plancher de la galerie. Mon sang tache un mur et le sol à cause d'une chute accidentelle sur le plancher de béton de la galerie. L'encre est le résultat d'un transfert qui s'effectue sur les murs alors que mes bras sont recouverts d'écritures inscrites à l'aide d'un crayon feutre. Ces traces restent plusieurs jours, sinon des semaines, imprimées sur les murs et le plancher. Elles sont conservées, soit par inadvertance d'un employé de la galerie, soit par le manque d'initiative que provoque le vide administratif dans lequel je me trouve.

Les taches produites accidentellement et qui sont restées au moins jusqu'à l'exposition suivante démontrent qu'il y a une désorganisation (voire, un désengagement) dans la gestion de l'exposition et principalement concernant l'exposant qui occupe l'espace de la galerie. Jacko Restikian m'invite sans me donner d'instruction sur ses intentions et je m'autorise alors à investir son espace vide comme je l'entends en le meublant occasionnellement avec mon corps ainsi qu'avec les traces de mon passage. À la suite de la performance, la galerie doit rester déserte pour respecter la volonté de l'artiste. Cependant, elle ne l'est plus dorénavant si on considère que les traces de sang sont les témoins d'une présence. Mon corps, par les résidus qu'il laisse, habite la galerie même en mon absence. Mon intervention expose une faiblesse dans la gestion de l'exposition, la galerie croyant que Jacko Restikian est responsable de mes interventions et ce dernier plaidant que la galerie doit faire en sorte que ses conditions soient respectées. Au centre de ce conflit, je me vois paradoxalement attribuer une liberté quasi totale sans avoir à assumer les conséquences. Ce constat me permet donc d'envisager l'action qui, selon moi, sera extrême.

1.3.3 La chute du mur

Lors de ma troisième intervention, au milieu de ma routine chorégraphiée, j'arrête, me relève puis sors de la pièce par l'ouverture laissée entre le cadre de la porte et les centaines de toiles formant un mur. Le temps passe suffisamment pour que les gens présents dans la salle se demandent si la performance est terminée lorsque dans une propulsion sans retenue, mon corps traverse le mur de toiles, provoquant avec lui sa démolition. Je me relève, au centre d'un amas de plusieurs dizaines de toiles, dont certaines sont sévèrement abîmées et jonchent désormais le plancher de la galerie. De toute évidence, elle n'est plus du tout vide.

Je ne vais pas me retirer sans signer mon travail. Les jours suivants, je fais fabriquer un cartel par la galerie que je place sous le carton titre de l'exposition de Jacko Restikian, sur lequel on peut lire :

À l'origine, les canevas étaient soigneusement empilés du plancher au plafond en plusieurs colonnes juxtaposées, bloquant partiellement l'accès à la salle. C'est sans demander d'autorisation à Jacko Restikian ou à la Galerie de l'UQAM que Christian Bujold propulsa son corps au travers le mur de canevas. À ce jour et à ma connaissance, comme Jacko Restikian n'est pas au pays et qu'il ne reviendra pas avant le démontage de l'exposition, il n'est toujours pas informé de cet effondrement et ne le saura jamais, si ensemble, nous gardons le secret.

En effet, il faut préciser que Jacko Restikian, lors des dernières semaines de l'exposition, est au Liban et ne peut pas intervenir directement sur l'état de son exposition suite à mon passage. La Galerie se déresponsabilise rapidement en insistant sur le fait que seul l'artiste Jacko Restikian doit assumer les conséquences de son projet. L'installation reste ainsi détruite pendant huit jours, soit

approximativement le quart de sa durée totale. Au retour de l'artiste exposant, cette situation crée un certain conflit entre lui et la galerie.

Je suis à la recherche d'une immédiateté qui serait en mesure, par sa fragilité, de pénétrer les fissures de la structure institutionnelle pour mieux la mettre au défi. Or, l'objectif n'est pas de dénoncer et de renverser ces structures mais bien d'exprimer comment elles agissent sur les trajectoires du corps et de nos comportements par le contrôle qu'elles exercent ou tentent d'exercer et le désengagement duquel elles font preuve lorsque la situation semble hors de contrôle. J'ai placé mon corps comme agent perturbateur, d'abord envers la chorégraphie, puis, au fil des occasions envers l'autorité représentée par Jacko Restikian et la Galerie de l'UQAM.

1.4 Performance 4 : *Dessins* (2009-2010)

La performance d'une durée variable de 5 à 120 minutes a été présentée au Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEx) de l'Université du Québec à Montréal en février 2009, à Teaterhögskolan, Helsinki, en juin 2009 et lors de l'événement *Blanc Appartement*, 2323 d'Iberville présenté à Montréal en novembre 2010.

Dispositif : Un bloc de feuilles de papier blanc d'environ 45 par 60 centimètres, un crayon feutre noir et une lame de couteau de précision sont placés sur une table rectangulaire. Deux chaises se font face sur les bords longs de la table.

Action performative : Je suis assis sur une chaise, je pose mon avant-bras gauche sur la feuille puis, à l'aide du crayon feutre, je trace le contour de cet avant-bras avec la main droite. Ensuite, je pose mon avant-bras droit sur la même feuille et tente d'en tracer le contour toujours de la main droite, ce qui est impossible à réaliser correctement. Une fois cette séquence terminée, je recommence un certain nombre de fois sur de nouvelles feuilles. À chaque fois qu'un dessin est réalisé, j'arrache la feuille du bloc puis la place au sol afin de produire avec l'accumulation des dessins une forme de mosaïque. J'invite ensuite une personne, de façon aléatoire, à s'asseoir

en face de moi. Je pose mes deux avant-bras sur la feuille et lui tends silencieusement le crayon. Elle se met à dessiner. Soudainement, j'interviens dans son geste de dessiner en lui touchant l'avant-bras selon une variété d'intentions allant de la sensualité à la brutalité, de la douceur à l'agression. Selon les réactions de l'invité, j'improvise mes gestes soit en l'aidant à dessiner, soit en allant contre ses mouvements et ses trajectoires, créant ainsi une sorte de « danse de bras improvisée ». J'inclus le regard et la parole dans l'action performative pour établir un contact avec la personne tout en tentant de l'encourager ou de la décourager à continuer, selon le cas. Parfois je tends la lame au lieu du crayon. Lorsque nous terminons le dessin, ou lorsqu'un des deux participants abandonne, je place le dessin au sol et invite une autre personne à venir s'asseoir.

Cette quatrième performance est la plus ancienne de celles décrites dans ce texte. Elle est aussi celle qui est la plus « portative », c'est-à-dire celle qui dépend le moins du contexte spécifique dans lequel elle s'est développée. Toutefois, elle n'est pas moins fragile et spontanée. Certains motifs sont récurrents et visent les mêmes objectifs, comme la notion de contrôle, du rôle de l'artiste au sein de l'œuvre, de la spontanéité et de l'ambiguïté de l'objet et enfin, du sujet artistique. La principale différence réside dans la façon dont l'œuvre est reçue et par qui. Jusqu'alors, dans les performances décrites, mes interventions affectent les autres en tant que groupes identifiés socialement, tels le public des galeries, les bénévoles, les employés et les artistes. Dans ce cas-ci, la relation est individuelle, ce qui la rend plus directe et plus fragile encore et cela, de la part des deux partis puisque dans les autres cas, le public est un groupe moins intime, donc moins engagé physiquement et émotionnellement.

Ainsi, les deux participants sont confrontés à bâtir un échange relationnel en direct, dans lequel le dessin devient rapidement un objectif secondaire où le plaisir, le jeu et le défi se superposent à la transgression, au danger et à l'ennui. L'intention est d'atteindre un état où la personne qui est assise en face de moi agit en fonction des impulsions de sa personnalité car comme je le mentionnais précédemment, nos

comportements sont conditionnés par le milieu dans lequel nous nous trouvons, ce qui suppose que nous n'existons que par le regard des autres, que par notre propre réflexion sur les aspects extérieurs de l'environnement immédiat.

J'utilise d'abord le contact physique afin d'arriver à un engagement psychologique sur la notion d'existence. Selon Émile Durkheim, citée par David Le Breton, afin de distinguer un sujet d'un autre, « il faut un facteur d'individuation, [et] c'est le corps qui joue ce rôle » (2008, p.23). Il s'agit de mobiliser la personne dans un ensemble de signaux contradictoires comme l'agressivité et la tendresse, la liberté et l'autorité, le contrôle et le laisser-aller, l'engagement et le désengagement, afin de la pousser à agir plus instinctivement, moins culturellement, avec une certaine authenticité. Il s'agit de stimuler l'intériorité du participant par les contacts corporels, l'extériorité :

Ce corps [celui du participant] doit, en effet, être défini comme une extériorité énigmatique, du simple fait qu'il a enregistré (épidermiquement au moins) des contacts, des chocs, des excitations et surtout des échanges dont il conserve la trace : l'histoire individuelle le traverse. Et il sera possible de la retrouver à la condition de dépasser la perception ordinaire et de se placer aux points d'ancrage du désir et de ses manifestations furtives (Dagognet, 2008, p. 111).

Comme le corps « appartient à la fois au-dedans et au-dehors » (Dagognet, 2008, p. 112), je peux atteindre l'intériorité du participant (ou l'âme) en passant par la stimulation physique, car «[c]elui dont les lèvres se taisent bavarde avec le bout de ses doigts; il se trahit par tous ses pores. C'est pourquoi la tâche de rendre conscientes les parties les plus dissimulées de l'âme est parfaitement réalisable » (Sigmund Freud cité par Dagognet, 2008, p. 113). Ces contacts qui touchent l'âme sont le résultat spécifique d'un mode situationnel particulier à la mécanique de *Dessins*. Sans l'accord

du participant, qu'il en soit conscient ou non, il serait impossible d'atteindre l'objectif de transcender le corps par le corps.

1.4.1 Le situationnel

Dans les performances décrites jusqu'à présent, la notion d'implication physique et émotive du public est une constante. *Dessins* en représente l'exemple le plus concret en ce sens que le participant est à même de compléter la proposition de l'artiste performeur. Il fait activement partie du processus qui engendre la forme de l'œuvre. Paul Ardenne qualifie l'art situationnel comme vivant de transitivité, comme un art qui « n'offre pas des objets à regarder, mais des situations à composer ou avec lesquelles composer » (2004, p.181). Cette définition ne catégorise pas seulement *Dessins* dans le champ de l'art situationnel, mais aussi les autres performances décrites, considérant le rapport qu'elles entretiennent avec le concept de « situations » avec lesquelles le public doit composer, voire même compléter. Ardenne ajoute

[qu']offrir une œuvre participative au public suppose [...] l'adhésion physique avec celui-ci. En proposant un tel processus, l'artiste catalyse l'attention d'autrui. Quelle expérience peut naître d'une telle invitation? Une réalisation non pas imposée par l'artiste, mais, au contraire, ouverte, à l'état de passage, et soumise à négociation; une réalisation où l'intersubjectivité se révèle mécanisme de création, sa nature processuelle faisant de l'œuvre un événement, un opus: ce qui s'ouvrage et non ce qui, enfin achevé, se donne comme œuvre (2004, p. 181).

L'auteur qualifie ainsi le principe de catalyse que l'art situationnel produit. *Dessins* opère dans ce champ, particulièrement lorsqu'il est question « d'adhésion physique » avec le spectateur, de la notion « d'expérience ouverte » négociable de la part des deux partis et de la place de l'intersubjectivité en tant que « mécanisme de création ».

1.4.2 La mise en danger du corps

Lorsque j'utilise le crayon feutre, l'activité qui implique les deux participants reste dans les limites du tolérable. Cependant, lorsque je tends une lame tranchante aux participants, le danger est bien réel. L'amusement laisse place à une forte tension physique et psychologique qui s'accroît davantage, autant pour le participant que pour le public, lorsqu'un des participants se coupe volontairement ou accidentellement et que le sang commence à tacher la feuille. L'enveloppe du corps est percée. Cette composante a pour effet de saisir le discours sur le corps, les relations entre individus et la transgression pour subitement le faire passer de la représentation à la réalité. Soudainement, le jeu n'en est plus un. Si la personne choisit de continuer d'utiliser la lame, il s'agit d'un choix délibéré. Le crayon permet un désengagement qui n'a pas de conséquences aussi importantes que ce même désengagement avec la lame qui, elle, a le pouvoir de blesser gravement. Il faut préciser que tous les participants, y compris moi-même, avons le pouvoir de refuser et de mettre fin à la performance. Cependant, très peu de participants refusent. C'est un jeu qui implique le désir d'aller plus loin, celui de répondre aux attentes de l'artiste, même si celui-ci a des visées indéfinies, malgré la peur et le risque menaçant l'intégrité physique. C'est alors qu'opère le mécanisme de l'œuvre. Lorsque pour des raisons personnelles, sous le regard d'un public et d'un artiste qui a réussi à impliquer physiquement et psychologiquement un participant, ce dernier est amené à poser des gestes et des décisions que, dans sa vie personnelle, il aurait automatiquement refusé de prendre.

1.4.3 Les Dessins

Comme les autres performances décrites, cette dernière laisse des traces par les dessins accrochés ou disposés au sol qui s'articulent comme étant les traces

dynamiques du passage du corps et de l'action produite. Elles sont théoriquement similaires à celles impliquées dans *Empreintes, par la force de l'impact*.

Les représentations graphiques du corps issues des dessins ne sont pas réalistes. Bien que la démarche qui veille à leur création soit le résultat d'un tracé du contour, l'action et les tensions ont pour effet de décomposer le tracé et la forme, provoquant un dessin confus, déchiré, taché de sang, où le corps n'apparaît que fragmenté. Il s'agit d'une représentation se voulant fidèle dans l'intention des dessinateurs mais qui, par l'évidence des contraintes, ne l'est pas. Les dessins montrent un corps diffus, déconstruit, incertain. Ce résultat renverse l'idée mentionnée ci-dessus disant que le corps est ce qu'il y a de plus tangible. L'est-il finalement, étant donné que le corps représenté immobile n'en est pas un et que sa représentation en mouvement ne le circonscrit plus? D'emblée, « [l]e corps semble aller de soi, mais rien finalement n'est plus insaisissable. Il n'est jamais une donnée indiscutable, mais l'effet d'une construction sociale et culturelle » (Le Breton, 2008, p. 17). De plus, « en lui ou par lui, la nature et la culture se conjuguent au point qu'on ne pourra plus les disjoindre. Comment peut-on être « une sorte de socle résistant » quand le social vous traverse et vous emporte? » (Dagognet, 2008, p. 143). L'œuvre papier est une représentation incomplète du corps qui s'inscrit comme une allégorie soulignant le rôle incomplet du corps dans le rapport identitaire.

1.5 Conclusion : quatre attitudes de mise au défi du corps

Les quatre performances décrites témoignent d'attitudes différentes quant au rapport au corps et l'institution. La première performance a soulevé la question du défi que le corps performant adresse à l'institution, celle du discours. La seconde a impliqué un retrait du corps performant pour que les fonctions respectives à

l'institution artistique agissent et soient observées. La troisième a permis de réintroduire le corps performant en occupant plus que l'espace d'exposition, en occupant le « vide » du projet artistique d'un autre artiste. La quatrième repositionne le corps performant au cœur d'une proposition en intégrant les éléments de défi adressé au corps de l'autre, d'un rapport intersubjectif.

Ces expérimentations se retrouvent unies sans aucun doute au cœur de la notion d'engagement, notamment l'engagement physique et psychologique envers l'œuvre. C'est pourquoi il apparaît important de situer ces œuvres en fonction de théories psychologiques traitant du rapport entre corps, esprit, espace physique et espace social. Les différentes performances et interventions analysées ci-dessus engagent le corps de différentes manières afin d'aborder, au sens large, la notion d'existence. Car, pour moi, lorsqu'il est question d'œuvres où la présence et l'absence de l'artiste sont déterminantes, il est aussi question de chocs, d'impacts entre le corps de l'artiste et celui des gens qui l'entourent. C'est ce qui est le fondement du sens:

Les corps se croisent, se frôlent, se pressent, s'enlacent ou se heurtent: autant de signes qu'ils se font, autant de signaux, d'adresses, d'avertissement qu'aucun sens défini ne peut saturer. Les corps font du sens. Ils sont une outrance de sens. [...] Le corps est le bougé de l'âme (Nancy, 2005, p. 33).

Enfin, tous ces éléments se juxtaposent dans une installation présentée au Centre des arts actuels Skol, qui fait officieusement office d'une mise en application des principes théoriques et pratiques explorés dans chacune des performances précédentes et qui sera abordée au chapitre 3. L'exposition qui accompagnera ce mémoire reprendra l'exploration là où « l'artiste inconnu » l'a laissée, dans un contexte différent qui impliquera un nouvel angle sur les enjeux abordés dans cette recherche.

CHAPITRE 2

LES CORPS INCARNÉS ET ENGAGÉS

Au fil des expérimentations et des œuvres qui ont ponctué ma recherche, j'ai observé que mon travail était activé par le corps, mais plus spécifiquement par différents types d'engagements de ce dernier. Ces engagements modifient la nature de ma présence dans l'espace de représentation où le travail se développe. Le sens de l'acte, qu'il soit performatif, interventionniste ou les deux à la fois, s'en trouve grandement altéré. J'ai nommé ces différents « corps » : le *corps-conférencier*, le *corps-épreuve*, le *corps-subjectile*, le *corps-fantôme* et le *corps-provocateur*. Avant d'élaborer sur ces « corps » qui s'activent dans mon travail, je vais tenter de positionner mon corps sous l'angle sociologique et philosophique afin de situer sur quelles bases se posent ces incarnations artistiques.

2.1 Approche des représentations du corps contemporain

Les performances présentées dans le premier chapitre démontrent une mise en péril du contact avec l'autre dans le but de comprendre, d'expérimenter et de mettre au défi l'importance du corps dans les rapports sociaux et culturels. L'analyse du corps et de ce qu'il représente sociologiquement, philosophiquement et anthropologiquement dans notre société actuelle est importante car « [l]es conceptions du corps sont tributaires des conceptions de la personne » (Le Breton, 2008, p.11) et que « [l]e corps est un thème particulièrement propice pour l'analyse, [...] puisqu'il appartient de plein droit à la souche identitaire de l'homme » (Le Breton, 2008, p. 10). Ainsi, je

suis en mesure de mieux comprendre le corps et le cadre qui détermine ses comportements en société afin d'intervenir artistiquement pour le mettre au défi.

Je m'appuie sur trois approches du corps développées par David Le Breton dans son livre *Anthropologie du corps et modernité* (2008) afin de définir le corps et ce qu'il signifie. L'auteur distingue le *corps partenaire*, la représentation *anatomo-physiologique* et le modèle Canaque.

La première approche traite d'un corps désincarné. Selon l'auteur, les innombrables représentations de la personne se posent sur le *corps partenaire*,

[c]'est-à-dire le corps comme accessoire de soi à remanier en permanence sous la prégnance de normes d'autant plus prégnante qu'elles sont implicites et nourrissent la peur de ne pas être dans le coup, le corps surnuméraire du contemporain (Le Breton, 2008, p. 9).

Ce *corps partenaire* est à la fois soumis à ces « normes implicites » qui déterminent en partie notre comportement et devient un « accessoire » modulable et transformable selon les contingences du moment et du lieu. Il est ainsi un outil, au même titre qu'un outil est une prothèse ou une extension de celui qui l'utilise. Le corps est alors une extension de l'individu et non l'individu lui-même.

La deuxième approche à laquelle le sociologue fait référence corrobore la première, la représentation *anatomo-physiologique*. Elle réfère au savoir biomédical et

repose sur une conception particulière de la personne, celle qui fait dire au sujet « Mon corps » sur le modèle de la possession. Cette représentation s'est construite au fil de l'histoire occidentale accompagnant l'émergence de

l'individualisme. Le corps est perçu pour nos sociétés comme une enceinte du sujet, le lieu de sa limite, de sa différence, de sa liberté (Le Breton, 2008, p.20).

Conformément au *corps partenaire*, le modèle *anatomo-physiologique* reprend l'idée d'un corps qui n'est pas le sujet tant qu'il appartient au sujet. Il est le constat d'une « division qui fait de l'homme l'autre que son corps » (Le Breton, 2008, p.20). Dans le même ordre d'idée, Le Breton qualifie notre conception du corps comme étant un « [h]éritage d'un dualisme qui dissocie l'homme de son corps » (2008, p. 29), opposant ainsi le corps à l'âme. Il s'agit alors d'un corps en tant qu'objet de consommation, de sorte qu'il a perdu son « âme », ou l'essence qui lui procure l'humanité qui lui est particulière.

La troisième représentation du corps où l'auteur réfère à la société mélanésienne Canaque s'oppose aux deux premières en ce sens qu'au lieu d'isoler le corps du sujet sur le modèle de la possession, elle propose une existence tel « un foyer d'échange au sein d'une communauté où nul ne peut être caractérisé comme individu » (Le Breton, 2008, p. 22). Le Breton explique que selon la conception de la tribu canaque, « chaque homme n'existe que dans ses relations aux autres. L'homme n'est qu'un reflet. Il tient son épaisseur, sa consistance, de la somme de ses liens avec ses partenaires » (2008, p.22). Il est à envisager que leur compréhension du corps exclut la notion d'individu telle que nous l'entendons dans notre société occidentale. Ainsi, chaque Canaque ne fait pas partie de sa société, mais « est » sa société, son corps n'en étant que le prolongement. Bien que les valeurs individualistes trônent dans notre société lorsqu'il est question du corps et de son image, on peut constater que la recherche d'une épaisseur ou d'une consistance par l'accumulation de nos relations interpersonnelles est un fait qui, généralement, s'avère observable. Nous n'avons qu'à penser à notre entourage personnel habituel qui n'est qu'un reflet des

valeurs en lesquelles nous croyons. Nous nous entourons, en fait, de ce que nous voudrions être. Notre sentiment d'identité s'intensifie par les corps qui nous renvoient la projection de notre image.

La combinaison de ces trois représentations du corps, c'est-à-dire le *corps partenaire*, la représentation *anatomo-physiologique* ainsi que le modèle canaque synthétise le corps qui se situe à la base de l'expérience artistique et sociale, c'est-à-dire celui par lequel et pour lequel les cinq représentations dont il sera question plus bas se manifestent. Il s'agit d'un corps tiraillé, en tension permanente entre ses pulsions narcissiques, ses limites, ses libertés, son environnement et les autres corps. Il s'articule autour de ses positions antithétiques de corps « objet » et corps « sujet », du corps qui est à la fois le sien tout en étant quelque chose qui lui échappe. Un corps/sujet qui semble être en constante recherche de la confirmation de sa propre existence.

2.2 Les corps en représentation

Principalement déterminés par les intentions du travail, les « corps » en question s'expriment de façon contrôlée ou non. Je les utilise soit littéralement en les incarnant, soit comme des outils pouvant servir à la planification du projet jusqu'à sa conclusion, en passant par toutes les étapes impliquées. Plusieurs « corps » peuvent être occupés simultanément, parfois avec des dominantes, ou par succession d'étapes ou de chapitres selon la nature du projet. Afin d'illustrer chacun des « corps », je vais les lier aux performances décrites dans le premier chapitre en insistant sur les incarnations qu'ils désignent et en complétant avec des exemples d'artistes connus.

2.2.1 Le *corps-conférencier* (autorité)

L'attitude du *corps-conférencier* permet de privilégier dans mes performances le langage verbal et l'engagement corporel en relation avec l'espace dans lequel il s'adresse au public. Elle provoque une grande promiscuité avec l'auditoire en dépassant (ou traversant) à l'occasion le quatrième mur et il impose le corps matériel de l'artiste comme étant le point focal de la performance. Bien que le corps agisse au registre de la communication, il ne communique pas nécessairement un message. Toutefois, son attitude laisse paraître un désir de s'adresser, de discourir ou de s'affirmer. C'est un corps autoritaire et égocentrique qui cherche à capter et à contrôler l'attention du public. Il est de l'ordre de la maîtrise corporelle et discursive, de la déclamation publique, de son affirmation en tant que corps opaque, spectaculaire, dense et présent.

Il est question du *corps-conférencier* particulièrement dans les travaux *Empreintes, par la force de l'impact, Tout à rien, ou autre chose peut-être* et *Dessins*.

Pour *Empreintes, par la force de l'impact*, le *corps-conférencier* se manifeste spécifiquement en réaction au contexte de présentation, c'est-à-dire dans le cadre d'un colloque universitaire où les présentations des étudiants se font dans une salle de conférence. Le conférencier se tient sur une scène tandis que le public est assis dans la salle. Il est, dès lors, impossible de ne pas considérer la nature communicationnelle, voire théâtrale, de l'événement. Mon corps est un corps autoritaire, détenteur de l'objet de la présence de l'auditoire et une façon de discourir sur mes recherches universitaires. Le *corps-conférencier* s'exprime aussi par son aspect spectaculaire. Du fait qu'il est en représentation ou en présentation.

Dans le cas de *Tout à rien, ou autre chose peut-être*, mon corps est le seul élément qui fait le « spectacle ». Il est à la fois en représentation lorsque j'effectue la chorégraphie et présentateur lorsque je m'adresse directement au public. Le *corps-conférencier* place ainsi le corps de l'artiste comme matière centrale de l'œuvre. De plus, il expose le contrôle qu'un artiste acquiert lors d'un tel événement, tel que le contrôle mis en perspective dans un travail comme *Dessins*.

En effet, ce dernier projet met en perspective le pouvoir qu'acquiert le *corps-conférencier* sur l'auditoire attentif. Le fait de présenter un corps en contrôle maîtrisant son image et son impact a pour effet d'entraîner une entière adhésion du public. Car bien qu'en apparence ludique, cette performance se révèle rapidement désagréable ou difficile à supporter pour certains participants. Dans ce cas, il s'agit d'exploiter le *corps-conférencier* par le rapport d'autorité qu'il exerce en terme d'obéissance chez le public, qu'elle soit active comme dans *Dessins* ou passive comme dans *Empreintes*, par la force de l'impact.

Un élément qui annonce le *corps-conférencier* lors d'une performance ou d'une intervention est le caractère magistral de l'événement. Lorsque l'artiste prend parole ou place son corps au centre d'une attention (l'objet du travail). Le travail de Jean-Marc Chapoulie, qui présente, depuis les années 1990 des conférences- performances présentant une histoire déconstruite du cinéma au travers différents documents vidéographiques et cinématographiques populaires, savants ou privés, s'apparente à une incarnation du *corps-conférencier*. D'autres artistes, tel Chloé Maillet et Louise Hervé, Julien Bismut, Loreto Martinez Tronsoco ou Charlie Jeffery pourraient également être associés à ce type d'incarnation et présentent un travail qui est de l'ordre de l'énonciation verbales ou de la conférence (Pellegrin, 2010, p. 92-102).

2.2.2 Le *corps-épreuve* (engagement)

Cette incarnation est souvent en relation avec le *corps-conférencier* en ce sens qu'elle place activement le corps au centre de l'œuvre. Contrairement au *corps-conférencier*, le *corps-épreuve* ne se substitue pas au corps de l'artiste mais intègre potentiellement celui du public. Il s'agit donc d'un corps éprouvé par un stress qui menace plus ou moins son intégrité physique et morale en regard d'un exercice corporel ou d'une consigne réalisable ou non. On peut ainsi qualifier le travail en terme d'endurance. L'engagement du corps en regard de l'objectif de l'exercice détermine la nature, l'intensité et la durée de l'effort ainsi que ses risques potentiels. Selon une conception dualiste du corps, le *corps-épreuve* agirait, en quelque sorte, comme une incarnation qui permettrait de séparer le corps et l'âme.

Dans le cas de *Dessins*, la consigne n'est pas clairement identifiée. L'endurance se situe dans l'acharnement à supporter une relation qui est difficile, envahissante, voire dangereuse. Pour ma part, je suis soumis au risque de me faire blesser par la lame, de blesser un participant ou de voir mon travail échouer compte tenu de sa fragilité en regard du mécanisme d'improvisation qu'elle sous-entend. L'incarnation du *corps-épreuve* démontre que c'est l'intégrité physique en péril qui permet d'accéder à un engagement psychologique, corroborant, par le fait même, l'intimité partagée entre le corps et la psyché.

Dans le cas d'*Empreintes, par la force de l'impact*, le *corps-épreuve* s'inscrit à deux niveaux. Le premier consiste en l'effet de la contrainte (défoncer le panneau et m'y accrocher) sur l'action que je réalise (lire) et le second sur l'impact que produit cette action sur l'auditoire. En effet, bien que l'œuvre n'implique pas directement le corps du public comme le fait *Dessins*, elle suscite quand même une réaction, une implication, lorsque le risque de blessures auquel je fais face est à son paroxysme. Le

corps-épreuve agit ainsi sur le public comme un mécanisme de contrôle de l'ordre du spectaculaire. La performance est tout en droit d'intégrer le risque même si celui-ci implique la mutilation corporelle, comme dans le cas de *Shoot* de Chris Burden (1971) (cité par Peter Schjeldahl, 2007), qui est tiré à bout portant par un assistant avec une arme à feu, d'*Azione sentimentale* de Gina Panes (1973) (citée par Chavanne, 2002, p. 10), lorsque, entre autres, elle s'entaille avec une lame de rasoir ou d'*Omniprésence* d'Orlan (1993) (citée par Warr et Jones, 2000, p. 185), qui est sa septième performance-opération. C'est selon cette logique qu'il semblait probable que je me blesse gravement et que ce risque soit la source d'un engagement émotif de la part du public.

Le second niveau autour duquel œuvre le *corps-épreuve* est la tension provoquée en mon sein lorsque les deux actions (lire et défoncer) entrent en conflit. Généralement l'incarnation du *corps-épreuve* se réalise en réaction à une ou des intentions bien définies. Dans ce cas particulier, les deux intentions qui se superposent sont à la fois de transmettre clairement le texte par la lecture, puis de percer et suspendre mon corps dans un panneau de contreplaqué jusqu'à le traverser complètement. C'est la difficulté des deux intentions réunies qui constitue la mise à l'épreuve de mon corps. Les deux intentions échouent en donnant naissance à une action hybride, impossible à réaliser autrement. Le *corps-épreuve* transforme ainsi l'action en réaction, une réaction à mes propres contraintes. Cet état me permet alors d'avoir recours à une forme d'inconscient cherchant, encore une fois, à dissocier l'acte intellectuel de l'acte physique.

La performance *The artist is present*, de Marina Abramovic, par sa présence soutenue dans le Museum of Modern Art de New-York pendant sept cent heures échelonnées sur plusieurs jours et devant un achalandage sans précédent, permet à

chaque visiteur de s'asseoir en face de l'artiste aussi longtemps qu'il le souhaite (2010) (citée par Zerbib, 2010, p.28). La tâche d'endurance proposée par l'artiste implique l'incarnation du *corps-épreuve*, une expérience qui, pour certains visiteurs, implique une énorme tension émotionnelle et psychologique même si l'action principale ne se situe que dans le regard.

Un second cas de figure réside dans les performances filmées de Bas Jan Ader, qui effectue plusieurs chutes, dont *Fall 1* (1970), où on le voit tomber d'une chaise qui se tenait sur le toit de sa maison, *Fall 2* (1970), dans laquelle il tombe à bicyclette dans une rivière, *Broken fall (organic)* (1971) où Bas Jan Ader accroché à une branche d'arbre, finit par chuter dans un plan d'eau (citées par Beenker, 2006). La nature prévisible des chutes filmées signale l'intérêt de l'artiste pour la mise à l'épreuve volontaire de son corps, dans des œuvres qui ont pour effet de déconstruire la relation entre l'intention de départ et le résultat produit sur son corps. En effet, l'artiste aura poussé cette mise à l'épreuve jusqu'au bout jusqu'à perdre la vie dans sa tentative de traverser l'océan Atlantique dans une petite embarcation à voile (Beenker, 2006).

Enfin, la performance *Choke* (2010) de Nyan Lin Htet (citée par Goupy, 2011), présentée dans le cadre de la Rencontre internationale d'art de performance de Québec, présente un engagement extrême de l'ordre du *corps-épreuve*. En récitant un texte, il s'enroule graduellement le cou d'une ficelle blanche jusqu'à ce que celle-ci lui provoque une grande difficulté à respirer. L'engagement de l'artiste dans cette performance est telle que la tension est palpable chez le public, ce dernier étant presque capable de ressentir physiquement l'étouffement.

Le *corps-épreuve* témoigne de l'engagement envers l'œuvre et plus encore envers la ou les contraintes qui l'encadrent. Il s'incarne comme un contrepoids au *corps-conférencier*, cherchant à faire basculer son rapport au contrôle en regard d'une approche réellement instinctive et spontanée. Le *corps-épreuve* nécessite toutefois un engagement à toute épreuve envers l'œuvre, quasi aveugle, car il demande à l'artiste d'effectuer des tâches souvent difficiles, voire impossibles. Le résultat d'un manque sur ce plan signifierait ni plus ni moins l'échec de l'œuvre. Le *corps-épreuve* devient pratiquement un baromètre de l'engagement. Cette incarnation se manifeste ainsi à la fois en tant qu'outil de travail qu'en tant que discours global sur la notion d'engagement. Il illustre paradoxalement que la liberté (l'action libre, spontanée, instinctive, transgressive) ne peut se manifester qu'en réaction à un certain encadrement, ainsi qu'à des règles rigides et contraignantes.

2.2.3 Le *corps-subjectile* (trace)

Cette incarnation relève du déplacement et plus particulièrement du passage du corps. Elle intègre à la fois le corps lorsqu'il est question de mouvement et l'espace lorsqu'il est question de passage. Contrairement au *corps-épreuve*, le *corps-subjectile* relève plutôt du désengagement, car c'est un corps en mouvement, instable indéfini et flou qui laisse la trace de son passage sans révéler explicitement sa nature. En effet, le corps physique est généralement absent lorsque le public est confronté à une manifestation du *corps-subjectile*. Au lieu du corps tangible et opaque, le *corps-subjectile* propose un corps esquissé par les effets laissés, par les objets altérés ou disposés de façon à sous-entendre une manipulation intentionnelle ou non de l'artiste. La principale différence entre l'incarnation du *corps-subjectile* avec une quelconque œuvre plastique ou installative est que la manipulation laissée à voir ne s'impose pas immédiatement comme objet du travail mais plutôt comme un indice de l'absence du

sujet. Ainsi, ces indices présents dans l'espace proposent un statut ambigu en terme d'objets artistiques ou d'œuvres. Ils sont à considérer comme des traces du passage du corps. Ainsi le corps se voit éclaté, sans frontière épidermique, sublimé à travers l'espace et le temps. Le temps est une donnée importante dans le cas de cette incarnation, car l'appréciation par un public se fait après l'acte performatif. Toutefois, bien que le public comprenne que l'action est, de toute évidence, antérieure aux traces présentes, le temps demeure généralement indéfini, abstrait, à l'image du corps qui est passé, dans un espace qui en porte les stigmates. Les projets ayant recours à cette incarnation sont extrêmement sensibles au contexte et sont conçus principalement comme des œuvres à caractère *in situ*.

Les moyens utilisés pour marquer le passage du corps sont multiples et tout autant tributaires du contexte de présentation. Il peut s'agir de dessins, de photographies, de vidéos, d'objets divers, de déchets laissés sur place, *etc.* Ces différentes méthodes, disciplinaires ou non, contribuent à accentuer la confusion quant à leur statut en tant qu'œuvre et plus encore quant à la valeur d'une performance ou d'une intervention qui n'est aucunement perceptible que par ce qu'elle a provoqué comme transformation dans l'espace. Le corps est décentré de l'œuvre, contrairement à la majorité des œuvres de performance.

Le *corps-subjectile* est particulièrement incarné dans *Empreintes*, par la force de l'impact, en périphérie de la présentation, lorsque le panneau blanc est exposé en galerie, d'abord intact puis, comme suite à la performance, remplacé, troué au centre, au même endroit dans la galerie. Le fait de percevoir en deux temps la transformation du panneau pour quelqu'un qui n'aurait pas vu la performance sur scène met l'accent non pas simplement sur la matérialité de ce dernier, mais également sur son changement d'état et par association, sur la personne qui en est responsable.

Il est question du *corps-subjectile* dans *Tout à rien ou autre chose peut-être* lorsque, par hasard, je me suis aperçu juste avant une présentation qu'une blessure lors d'une intervention précédente avait laissé des traces de sang sur le sol et sur un mur de la Galerie de l'UQAM. J'ai investi cette opportunité en proposant une intervention où mes bras étaient couverts de mots écrits à l'encre afin que l'encre humide s'imprime accidentellement sur les murs compte tenu de la trajectoire de la chorégraphie. Cette accumulation de traces est arrivée à son comble lorsqu'à la troisième intervention, je défonçai le mur de petites toiles soigneusement empilées par Jacko Restikian. En accrochant le carton qui affirmait ma responsabilité et en laissant délibérément tous les indices du passage de mon corps dans la galerie, je laissai l'espace rempli de traces démontrant le passage de mon corps. Pour un visiteur qui n'aurait pas assisté aux performances, il était clair que quelque chose s'était produit, que l'exposition de l'artiste annoncé était dénaturée par les actions de quelqu'un d'autre.

Lors des spectacles où Yves Klein produit ses *Anthropométries* (1960), l'artiste dirige ses modèles afin de créer son œuvre et d'être, comme il l'indique lui-même « en mesure de [s]e montrer digne d'elles, en smoking » (cité par Millet, 1983, p. 72). Cette démarche provoque ainsi un objet artistique issu d'une performance. Le tableau peint réfère instantanément à l'action qui l'a fait naître, donc au corps qui étendirent la peinture, mais aussi à celui qui dirigeait.

Dans un autre registre, *Tous ces visages* de Raphaëlle De Groot (2007-2008) (http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=33) rassemble une série de 12 dessins et de divers artefacts au Musée d'art contemporain de Montréal. Les dessins sont réalisés à partir de performances relationnelles issues de projets antérieurs et impliquent leur attachement à une situation passée. L'exposition de ces

traces dans un nouveau contexte représente une incarnation du *corps-subjectile* en ce sens qu'aucun corps n'est physiquement présent, mais leurs traces persistent.

Le *corps-subjectile* n'est pas tant le corps en tant qu'objet mais un corps référentiel. Il implique un important rapport spatial et temporel qui contribue à dématérialiser le corps de l'artiste et à le rendre omniprésent. Il jette le doute sur ce qu'est une œuvre et ce qui n'en est pas une. Le *corps-subjectile* propose un discours sur les statuts du corps, des œuvres et de l'individu.

2.2.4 Le *corps-fantôme* (présence/absence)

Cette incarnation qualifie principalement les conditions d'apparition et de disparition du corps en terme d'absence et de présence dans l'espace de diffusion où le travail est présenté. Généralement, lorsqu'un public est convoqué à une présentation de performances, il s'attend à être témoin de la présence active de l'artiste ou des intervenants qu'il engage. Le *corps-fantôme* exploite cette situation en proposant un corps, celui de l'artiste *a priori*, qui peut être à la fois actif, passif, voire complètement absent. Il s'agit de proposer des actions ou des situations qui laissent beaucoup d'ambiguïté sur le rôle qu'aurait joué l'artiste dans leurs accomplissements ou leurs mises en scène. Les qualités de présences s'échelonnent selon l'importance avec laquelle l'artiste se manifeste concrètement. Il peut s'agir d'être réellement présent dans l'espace, mais d'y être incognito, d'être absent, d'y être par suggestion, en utilisant la signature par exemple, d'y être par substitution en employant le corps d'un autre ou bien d'assumer l'anonymat le plus complet. Il n'apparaît jamais en tant que corps autoritaire se réclamant comme auteur de l'œuvre. Le *corps-fantôme* exagère paradoxalement l'ampleur du corps en le filtrant et en le diffusant jusqu'à la transparence.

Ce corps accuse une grande intimité avec le *corps-subjectile*, spécialement lorsqu'il est question des moyens déployés, car il met en scène des indices de la présence de l'artiste plutôt que son corps en chair et en os. Il n'est pas inhabituel que ces deux incarnations se superposent lors d'une présentation. Là où ces deux corps se distinguent, c'est que le *corps-fantôme*, exploite davantage le rapport spatiotemporel afin de témoigner du passage du corps tandis que le *corps-fantôme* insiste plutôt sur sa densité. À l'aide des différents médiums utilisés, il sera présenté comme un corps fracturé, incomplet, suggéré et diffus dont l'image est difficilement perceptible dans son ensemble. Autrement dit, le *corps-subjectile* se qualifie en terme d'action tandis que le *corps-fantôme* est plutôt de l'ordre de la situation. Ce sont des situations qui mettent en scène différents états de présence afin de stimuler une réflexion ou un questionnement sur l'individu et sur le rôle du corps en terme d'existence. Est-il possible d'exister sans distinctement apparaître? Le regard de l'un est-il la seule preuve de notre présence au monde? Qu'en est-il alors si ce regard se pose sur une figure à demi dévoilée? Puis-je modifier mes conditions d'existence en contrôlant la densité de mes apparitions? Le *corps-fantôme* provoque sans toucher, il s'avance sans se nommer. C'est un corps furtif, qui se plaît à ne dévoiler que son absence. Il contemple de loin le doute dont il est la source. Il est en constante recherche d'un contact avec l'autre, mais c'est un corps trop libre pour s'engager, trop libre pour assumer les frais de l'existence et des responsabilités qu'elle exige. Ainsi, il ne demeure visible que partiellement, que par les rumeurs des indices qui le trahissent.

La série d'interventions composant *Chroniques du désengagement* représente une incarnation éloquente du *corps-fantôme*. En aucun cas, je ne suis apparu en personne en tant qu'auteur des interventions. Il ne s'agissait pas toutefois d'anonymat, car mon nom faisait partie du programme et le site Internet qui regroupe les réinterprétations des traces des interventions est signé. Cependant, mon corps

physique était absent, même lorsque l'on me demanda de remplacer un performeur pour une présentation magistrale. Ainsi, j'exploitais un statut de présence ambiguë. J'étais annoncé, mais jamais sur scène, présent, mais seulement en tant que rumeur. Mon nom était en mesure de circuler, mais mon corps était furtif. Dans ce cas, le *corps-fantôme* faisait en sorte que je n'existais, dans le cadre de ce festival, que d'une manière intangible.

Le *corps-fantôme* place le corps dans un état de précarité et questionne son statut en tant que corps performatif. Y a-t-il performance lorsqu'il n'y a pas de public ou lorsque la performance n'est pas réalisée en direct? Les performances sans public ne datent pas d'hier. En effet, plusieurs artistes pionniers de la performance américaine, tel Paul McCarthy et Bruce Nauman, exécutèrent leurs œuvres à l'aide d'une simple caméra, notamment dans le cas de *Face Painting* (1972) et *Glass* (1974) de McCarthy, tout comme *Bouncing in the corner* (1969) de Nauman. Barbara Clausen insiste sur le fait qu'« [a]ucune des performances originales ne fut originellement créée devant un public; toutes étaient conçues pour exister sous forme de vidéo ou de mise en scène photographique » (2010, p. 19). Or, comment le *corps-fantôme* remet-il en question le rôle de la réelle présence de l'artiste lors d'une œuvre de performance? La différence majeure est que dans le cas de ce type d'incarnation, ce qui est donné à voir n'est pas une documentation de l'œuvre, mais bien la trace documentaire ou comme dans le cas du *corps-subjectile*, une marque du passage du corps. Il m'appartient de dynamiser cette trace afin qu'elle devienne active au sein de l'œuvre. En regard de son caractère performatif, ce qui en reste réfère à une situation dans laquelle, bien qu'absent, le corps de l'artiste obtient un rôle déterminant.

2.2.5 *Le corps-provocateur (impact)*

Cette dernière incarnation ne s'exprime pas seule, mais bien au sein de n'importe quel autre corps dont il est question dans ce chapitre. Il s'agit d'un état particulier qui est à la recherche d'un impact. Il veut marquer, défoncer, enfreindre, s'imposer et briser afin de provoquer une perte de contrôle de toute part. Il ne demande jamais de permission. Il est de l'ordre de l'instinctif, de l'irréfléchi et du spontané. S'incarnant dans l'action, le *corps-provocateur* lance quelque chose en l'air sans savoir comment cela va retomber.

Le risque de perdre le contrôle sert à engager le corps dans une hypersensibilité qui le rend à l'écoute des moindres éléments contingents du projet. Ainsi, en activant ce mécanisme, l'artiste n'est jamais totalement en contrôle. Cet état sert d'abord à garder le corps sous tension, à l'affût, et en même temps véritablement vulnérable afin que le projet reste toujours ancré solidement dans le contexte. Ensuite, il propose une réflexion sur la nature du corps en tant qu'objet d'incertitudes et de doutes, confronté à l'image du corps comme objet de consommation, tel que véhiculé par la culture occidentale actuelle.

Le *corps-provocateur* se manifeste à plusieurs occasions dans ma pratique, particulièrement dans le cas de *Tout à rien, ou autre chose peut-être* lorsque je tente, par plusieurs moyens, d'enfreindre la structure de la chorégraphie, l'intégrité du travail de Jacko Restikian, l'autorité de la galerie et les conditions d'embauche qui me gouvernent. Il s'agit alors de placer mon corps comme un agent de perturbation qui affecte tous les systèmes qui le contiennent.

Dans le cas d' *Empreintes, par la force de l'impact*, le *corps-provocateur* se manifeste par la proposition d'une performance bruyante et dangereuse lors d'un

événement lié à des conférences et non à des performances. La prise de risques concernant une initiative qui n'était pas approuvée par les responsables de l'événement consiste en une incarnation du *corps-provocateur*.

On retrouve également le *corps-provocateur* dans les dernières présentations de *Dessins*, dans lesquelles je me mets spontanément à injurier ou séduire le participant qui me fait face afin de provoquer chez ce dernier une réaction émotionnelle subite.

Finalement, lors de *Chroniques du désengagement*, j'ai tenté de mettre en péril certaines procédures du fonctionnement du Festival en provoquant l'engagement involontaire de bénévoles ainsi que de la commissaire responsable de ma participation par ma propre déresponsabilisation envers les engagements que j'avais pris. Cette stratégie a provoqué des situations qui ont complètement échappé à mon contrôle et à mes anticipations.

Dans le registre des artistes qui cherchent à provoquer, Paul McCarthy tient une place importante. Il présente des performances difficiles à soutenir, comme en témoigne Magnus af Petersens: « McCarthy's works are so invasive, frightening and loud that all critical detachment appears impossible » (2006, p. 9). Notamment, la performance *Sailor's Meat* (1975) a lieu dans une chambre d'hôtel. Déguisé avec une perruque blonde, il tentera, après l'avoir caressé, de pénétrer un morceau de viande hachée. Au travers différentes autres performances impliquant la nourriture, le gavage et la sexualité orgiaque, McCarthy cherche également, par le *corps-provocateur*, à créer une réaction puissante chez les spectateurs.

Le *corps-provocateur* s'illustre comme un puissant agent de fragilisation. Il secoue fortement ce qui l'entoure afin d'en exposer les structures et, par le fait même, les faiblesses. Il est constamment à la recherche de l'impact qui provoquera des réactions émotives révélant, par le fait même, les relations ambiguës qui existent entre l'être humain, son désir de liberté et les structures contraignantes qu'il s'impose.

CHAPITRE 3

DERNIÈRE PERFORMANCE et SYNTHÈSE

3.1 *Il/Elle incarne l'artiste inconnu(e)* (2011)

Installation évolutive sur une période de cinq semaines, performances de durées variables et avec objet divers présentées au Centre des arts actuels Skol, 372 Sainte-Catherine Ouest, espace 314 à Montréal de février à avril 2011.

Déroulement général : Avant la période d'exposition, j'effectue différentes performances dans l'espace d'exposition à l'aide d'une caméra. Deux vidéos en sont issues et seront diffusées dans la galerie. La première est le résultat de déplacements subits et violents de la caméra où le son des pas sur le plancher de bois de la galerie est fortement présent. La seconde présente les séquences provenant de six différentes chutes de la caméra où mon corps, invisible sur les images, amortit le choc de la chute. Dans les deux vidéos, on peut voir l'installation de la galerie, soit un ordinateur posé sur une table, une chaise, différents équipements de bureau, des feuilles de papier où on peut lire des bribes de notes prises pour la planification du projet, un rouleau de papier à dessin posé sur un mur ainsi qu'un sac à dos. On ne voit pas le corps de la personne qui filme, ou très peu et de façon fragmentée, de sorte qu'il est impossible de savoir qui a filmé. L'installation en salle implique aussi les équipements électroniques et électriques permettant la projection visuelle et sonore des vidéos ainsi que la caméra ayant servi aux tournages. À plusieurs moments durant la période d'exposition, l'installation se déplace dans la pièce, de telle façon que les divers éléments dispersés dans l'espace changent d'endroits sans toutefois être véritablement transformés.

Après que certains visiteurs inconnus aient laissé différents messages et graffitis réalisés à l'aide du matériel laissé sur la table, je les affiche sur le mur de la galerie.

À la suite d'une tentative d'intervention de ma part à l'aide de crayons et du papier en rouleau², je laisse le papier bouchonné ainsi que le rouleau près du mur. J'affiche, par la suite, une série de notes sur lesquelles je réécris, jour après jour, une lettre différente dans laquelle je m'excuse d'avoir raté mon intervention.

L'exposition se termine avec la programmation de trois performances lors de la soirée de finissage. Sophie Castonguay et Scott Duncan sont les deux performeurs invités. Pour ma part, je présente la performance *Collisions parfaitement inélastiques* où, après avoir abordé délicatement certaines personnes présentes, je déstabilise leur posture en leur chuchotant des mots rassurant à l'oreille. Par la suite, en me servant de mon corps comme appui, je les entraîne doucement au sol en position étendue, en me couchant en travers d'eux. Je continue à leur chuchoter à l'oreille d'autres indications. Lorsque cette action est réalisée avec quelques personnes, je leur tend un crayon afin qu'ils écrivent librement sur mes bras ou le reste de mon corps. Je propulse ensuite violemment mon corps contre un mur de la galerie afin de le tacher avec l'encre encore humide.

Cet événement est le plus récent dans ma pratique et représente, en quelque sorte, une mise en application des notions théoriques et pratiques élaborées jusqu'à présent dans ce texte. Il en est ainsi, car cette exposition s'impose comme étant une expérience de diffusion artistique qui intègre assez justement la majorité des considérations qui ont surgi lors des différentes expérimentations et présentations qui ont ponctué mes recherches. Je m'en servirai ici comme des figures emblématiques liant mes travaux avec l'éventuelle exposition qui clôturera mon mémoire-crédation, sur laquelle je ne peux développer présentement, car elle n'aura lieu qu'à la suite de l'écriture de ce texte. À travers l'analyse de ce projet, les notions de présence et d'absence du corps, des rapports du corps défiant les structures autoritaires, des corps et leurs rapports intersubjectifs, de l'ambiguïté de l'objet artistique issu du performatif et de l'œuvre qui se vit au cœur de l'expérience seront abordées.

2 Il s'agissait d'un dessin représentant le contour de mon propre corps sur lequel je dessinais un visage. Après avoir réalisé ce dessin, je me suis aperçu qu'une telle pièce détonnait profondément avec la nature processuelle du reste de l'installation. J'ai alors choisi, à la suite d'une profonde réflexion, d'investir l'échec que cette tentative représentait plutôt que son résultat graphique.

3.2 L'anonymat (*corps-subjectile, corps-fantôme, corps-provocateur*)

L'exposition *Il/Elle incarne l'artiste inconnu(e)* est une initiative du Centre des arts visuels Skol et du commissaire Bernard Schütze. Pour sa programmation 2010-2011, le comité de programmation de la galerie a proposé une réflexion sur le concept de l'artiste inconnu. J'investis cette question par une exposition évolutive et performative impliquant l'anonymat de l'artiste exposant. Mon nom n'est ni diffusé dans les communiqués de presse ni ailleurs dans les documents relatifs à l'exposition. L'artiste occupant la grande salle est connu sous le nom du projet *Il/Elle incarne l'artiste inconnu(e)*. Cette idée d'incarnation naquit du constat d'impossibilité qui m'apparaissait lorsque je répondis à l'appel de projet du Centre des arts actuels Skol. J'énonçai cette impossibilité ainsi :

Comment un centre comme Skol, qui valide les pratiques artistiques en faisant connaître les artistes y exposant, peut-il tenter d'exposer l'artiste inconnu? Au moment de l'ouverture de l'exposition, le projet est un échec, car en dévoilant l'AI, instantanément il ne l'est plus.

Ce paradoxe me pousse à réfléchir non pas à l'objet artistique que l'AI fabrique bêtement, mais plutôt à ce qu'il représente et éventuellement, aux stratégies possibles permettant de l'incarner (Archives personnelles de l'auteur).

Bien que mon identité soit dissimulée à la majorité des spectateurs jusqu'à la fin du projet, je ne tente pas habilement de rester inconnu. L'anonymat n'est pas une fin en soi, elle est un moyen utilisé pour susciter le questionnement qui mettra en place tous les éléments constitutifs de l'installation. En effet, lorsque quelqu'un se présente dans la salle, il remarque que l'espace a les apparences d'un lieu de travail ou d'un atelier d'artiste plutôt que d'une salle d'exposition. Le statut précaire des objets dispersés et les outils de production (ordinateur, papier, crayon, *etc.*) suggèrent que

l'artiste est en cours de production. Toutefois, les différents objets semblent vouloir signifier quelque chose de particulier, tendre vers un propos plus dirigé que le simple caractère processuel. C'est seulement lorsque le spectateur se pose la question « qui est l'artiste? » que les différents indices peuvent se mettre en place. L'impossibilité d'avoir le nom de ce dernier déplace l'axe du travail de la simple installation processuelle vers une structure conceptuelle où l'identité de l'auteur est à la source des questionnements que soulèvent les indices laissés. Il devient difficile de départager ce qui fait réellement partie d'un processus authentique de création et ce qui relève de la mise en scène. Dans le même ordre d'idées, il s'installe une confusion entre l'artiste véritable et « le personnage incarné » qui prend sa place. L'œuvre exposée n'est plus seulement l'installation, mais l'ensemble des éléments structurant le projet, incluant la gestion administrative du Centre.

L'anonymat devient rapidement une contrainte qui complexifie le rapport entre le Centre et moi³. Chacune des initiatives de l'un comme de l'autre doit être mesurée et négociée, car l'ajout de cette contrainte bouleverse les méthodes habituelles du Centre. Habitée à favoriser les approches didactiques, notamment par la diffusion de capsules Web où l'artiste s'exprime sur le projet en cours et par la présentation d'une conférence parcourant la pratique de l'artiste exposant, l'équipe de Skol se voit obligée de revoir ses méthodes et de négocier des formes différentes de celles habituellement utilisées. Il s'agit d'un exemple supplémentaire où, à l'instar d'inscrire une pratique dans le cadre prescrit par le centre de diffusion, l'artiste, par sa présence, met au défi la structure qui le reçoit. En gardant les justes mesures, ce caractère de défi des structures autoritaires s'articule similairement aux performances *Tout à rien ou autre chose peut-être* et *Chroniques du désengagement*. Ce sont les

3 .Il est à noter que le centre était tenu de conserver mon identité dissimulée durant la période d'exposition. Cette contrainte fût officiellement respectée, bien que je ne puisse en avoir la certitude absolue. Une conférence sur le projet fût donnée en ma présence, mais mon nom ne fût jamais prononcé.

deux dernières performances qui ont, en effet, un caractère particulier et qui tendent vers la mise en péril des structures d'accueil. À la question que pose David Zerbib dans un article paru dans *Art Press* 2, à savoir comment comprendre la performativité en art, l'auteur répond que l'on doit comprendre

comment les formes de l'acte, de la mise en présence ou du dire peuvent faire, et nous faire, quelque chose, dans leur rapport aux contextes de légitimation et aux conventions paramétrant l'efficacité des actes et des discours, à travers la possibilité qu'a la performance de modifier ces cadres (2010, p. 28).

Ainsi, les performances réalisées à la Galerie de l'UQAM, dans le cadre du festival *Viva! Art Action* et récemment au Centre des arts actuels Skol ont toutes impliqué une performativité qui, à différentes échelles, a modifié le cadre des contextes de légitimation qui les recevaient. Il est alors question dans ma pratique de la performance d'œuvres qui intègrent, par leurs formes et leurs forces, une mise en perspective de l'impact de leurs éléments intrinsèques sur l'espace institutionnel dans lequel elles se développent.

3.3 La présence suggérée (*corps-fantôme, corps-subjectile*)

Dans le cadre de *Il/Elle incarne l'artiste inconnu(e)*, le spectateur se voit confronté à une série d'indices qui suggèrent la présence de l'artiste, qui manifestement est absent par l'anonymat. C'est cette équation qui provoque l'émergence du personnage. Ces indices sont les différents éléments présents dans la salle, les projections, l'installation du matériel électronique et informatique, les notes manuscrites et les objets divers laissés, comme le sac à dos.

Les deux vidéos fonctionnent comme un diptyque. L'une est projetée sur un mur avec le son diffusé dans l'espace tandis que l'autre, en face, joue sur un téléviseur avec le son diffusé par des écouteurs. Les systèmes de diffusion et les raccords électriques ne sont pas dissimulés, ce qui amplifie le caractère « atelier » de l'installation. Les séquences suggèrent un corps qui manipule la caméra, soit en la déplaçant, soit en la faisant tomber. Cette présence fantomatique agissant hors du cadre des vidéos se transpose dans l'espace d'exposition, premièrement parce que les tournages sont réalisés et produits *in situ* et présentent sensiblement la même installation, deuxièmement, par la saturation sonore que provoquent les bruits de pas résonnants sur le plancher de bois provenant du système de son de la projection vidéo. De plus, la caméra et l'ordinateur ayant servi au tournage et au montage sont stratégiquement placés dans l'espace, provoquant une confrontation supplémentaire entre l'espace réel de la galerie et l'espace fictif des vidéos. De cette façon, une présence suggérée se décuple entre les espaces de représentations, jouant de l'absence d'un personnage que l'on suppose être responsable de l'installation et de ses états changeants afin d'accentuer son apparition.

Les notes manuscrites, la plupart provenant d'un réel travail de planification de ma part, ainsi que les divers objets disposés sur la table ou sur le plancher proposent un véritable espace de travail en développement. La mise en place suggère un devenir potentiel des matériaux présents, tel le rouleau de papier appuyé sur un mur. Ces résidus issus d'un travail passé, présent ou à venir, juxtaposés à la présence fantomatique provoquée par les vidéos, concrétisent l'existence d'Il/Elle, incarnant l'artiste inconnu, amplifiant par le fait même la confusion entre ce dernier et l'artiste qui en est la source.

Les stratégies utilisées cherchent à accentuer l'importance du corps manquant, lui conférant par le fait même, des proportions amplifiées. Conjointement aux interventions de *Chroniques du désengagement*, c'est l'absence de l'artiste qui lui donne son importance. De façon générale, il s'agit d'explorer de quelles façons le corps peut acquérir de nouveaux statuts selon ses conditions d'apparitions. Ces explorations démontrent la tangibilité de l'image du corps et, par association, de la notion d'existence et d'identité.

3.4 Les interventions anonymes (*corps-provocateur*)

À plusieurs reprises, tout au long de la période d'exposition, des spectateurs inconnus ont utilisé les crayons et le papier laissés sur la table afin de dessiner des graffitis ou d'inscrire des commentaires de natures variées correspondant plus ou moins avec l'expérience de l'installation, parfois même en vandalisant les notes manuscrites déjà en place. Je n'avais pas envisagé cette situation, car aucune notice n'invitait le public à participer de cette façon. Ce comportement s'explique, selon moi, par le statut ambigu des éléments disposés et par le manque d'encadrement didactique concernant le propos de l'installation.

Je saisis néanmoins cette opportunité afin d'opérer un renversement sur ce qui se trouve à être précisément des interventions d'artistes inconnus. En vandalisant de la sorte mon installation, les participants s'inscrivent dans un lieu de diffusion artistique tout en conservant leur anonymat. Je m'approprie alors ces différents dessins et inscriptions en les installant de façon à les mettre en valeur, jusqu'à en faire un accrochage au mur. Ainsi exposées, les interventions de ces spectateurs redeviennent les miennes ou plutôt celles de *Il/Elle incarne l'artiste inconnu(e)*.

3.5 *Collisions parfaitement inélastiques (corps-épreuve; corps-conférencier, corps-subjectile)*

La performance *Collisions parfaitement inélastiques* présentée au finissage de l'exposition n'a rien d'une quelconque révélation sur mon identité. Il s'agit bel et bien d'une performance de Christian Bujold, annoncé comme étant invité d'*Il/Elle incarne l'artiste inconnu(e)*. Cette performance est présentée dans une programmation réunissant Sophie Castonguay, qui réalisait au préalable, durant les cinq semaines de la plage d'exposition, une série de performances dans le hall du centre et Scott Duncan, l'invité de cette dernière. Il semblait alors cohérent que l'artiste inconnu ait invité Christian Bujold à présenter une œuvre. La planification de cette soirée est telle que le public ne semble pas se soucier d'assister à un potentiel dévoilement.

Cette performance s'exprime dans un registre délicat, sensuel et attentionné comme une recherche de contact d'un corps envers un autre. À la manière de *Dessins*, elle propose aux participants une relation libre de consignes, mais restant solidement encadrée par le performeur. Pareillement, il s'agit d'engager les deux corps impliqués dans un réseau de rapports intersubjectifs parfois contradictoires. Je commence par un toucher délicat en progressant vers une implication totale des corps, jusqu'à la chute au sol. J'agis par contraste entre le projet intrusif de faire chuter une personne en saisissant son corps et les moyens délicats et rassurants me permettant d'y arriver. D'ordre général, et particulièrement dans le cas de cette présentation, la collaboration est totale, allant presque jusqu'à l'obéissance aveugle. Cependant, lorsque j'interviens en touchant directement une personne inconnue, il s'agit bel et bien d'une transgression. Ainsi, la qualité tendre et rassurante du contact donne aux participants une confiance qui l'éloigne d'une potentielle défiance. À l'opposé, *Dessins* confronte le participant. Sylvette Babin traite des pratiques « confrontationnelles » en ce sens :

Accéder à l'espace de l'autre comporte nécessairement une part de risque. [...] S'investir dans une relation, aussi expérimentale soit-elle, demande un effort certain et un lâcher-prise [...] Aussi peut-on se sentir confronté par certaines démarches, même lorsqu'on a volontairement choisi d'y participer. [...] [C]'est aussi dans le doute, dans la fragilité et dans l'inconfort provoqué par le processus, que l'on découvre une source intarissable d'échanges possibles, que l'on accède aux « contacts véritables » (2001, p. 100).

L'auteure ne traite pas spécifiquement de contacts physiques, mais bien de contacts intersubjectifs élargis de l'ordre du relationnel. C'est tout de même en vertu de ces « contacts véritables », issus des échanges produits par l'inconfort, la fragilité et le doute, que *Dessins* et *Collisions parfaitement inélastiques* s'articulent.

Les mots que les gens inscrivent sur mon corps dans le cadre de cette performance semblent révéler un concentré de leur expérience de la chute, mais aucune interprétation superflue n'est nécessaire. Il s'agit de renverser l'action transgressive envers mon propre corps. Ensuite, l'action de transférer violemment ces inscriptions sur le mur en y propulsant mon corps représente un moyen de garder une trace de cette action. Cette dernière partie de la performance peut s'interpréter comme une perspective d'un corps qui n'est pas libre, prisonnier de son environnement social et qui tente de s'affranchir de cette contrainte.

3.5.1 L'expérience

La notion d'expérience sous-entendue dans ce projet ainsi que dans les autres peut se percevoir sous deux angles complémentaires. Premièrement, il s'agit d'une expérience dans le sens de « tentative », c'est-à-dire une proposition dont le caractère inachevé ou achevable est favorisé au détriment d'un scénario circonscrit. Deuxièmement, il est question d'expérience en tant que mode d'appréciation affective

du projet, ce qui suppose une œuvre qui « donne à vivre » ou à ressentir ses conditions d'existence. Marianne Lanavère indique qu'elle

considère l'exposition comme un lieu d'expériences dont le dessein serait de rendre physiquement perceptible la charge contenue par chacune de ses œuvres. La visite individuelle d'une exposition [...] me surprend toujours par sa capacité à créer, dans un espace donné, les conditions pour que se rencontrent le corps et la pensée (2009, p. 97).

La rencontre entre le corps et la pensée se concrétise effectivement dans le cas de *Collisions parfaitement inélastiques* comme il est directement question d'impliquer par le corps une expérience émotive. De plus, la visite de l'installation provoque, pour le moins qu'on s'y attarde, un sentiment d'arrêt sur image sur le déroulement d'un processus en cours. L'auteure ajoute qu'« [e]xposer une œuvre[, c']est aussi exposer l'histoire d'avant et d'après son exposition » (2009, p. 97). En effet, au moment de la visite d'*Il/Elle incarne l'artiste inconnu(e)*, le spectateur est plongé dans une œuvre qui parle à la fois de sa construction tout en élaborant sur son avenir.

3.6 Perspective

À travers l'exposition *Il/Elle incarne l'artiste inconnu(e)*, j'ai traité de la notion de mise en péril des cadres institutionnels par le concept d'anonymat. Cet anonymat s'est concrétisé par des indices relevant des actions effectuées par une personne invisible, introduisant par le fait même les conditions d'apparition du corps et de ses impacts. Ensuite, il fut relevé certains comportements intrusifs chez le public durant la période d'exposition, exposant l'ambiguïté du statut des objets installés en regard de notre rapport aux œuvres d'art. La description et l'analyse de la performance *Collisions parfaitement inélastiques* qui eut lieu au finissage permit d'élaborer sur

l'importance des relations intersubjectives dans mon travail. Enfin, j'ai posé un regard global sur la notion d'expérience et de l'importance de ce facteur sur l'appréciation de mon travail. Chacune de ces étapes fut reliée avec le ou les corps incarnés et engagés auxquels ils se rattachent.

Ce projet représente un événement particulièrement significatif dans le cheminement des idées véhiculées dans cette recherche, ainsi que dans leur mise en application. En effet, il s'agit d'un événement qui réunit, sous le signe de la synthèse, l'ensemble des enjeux abordés, que ce soit par les quatre performances décrites au premier chapitre ou bien en rapport aux corps incarnés et engagés. Ainsi, l'événement de fin de maîtrise qui aura lieu au CDEx de l'UQAM présentera un prolongement des moyens formels et conceptuels élaborés dans le cadre de cette dernière exposition.

CONCLUSION

À travers une quantité d'expérimentations réalisées au courant des trois ans qu'ont nécessité mes recherches, j'ai choisi d'aborder quatre performances déterminantes qui ont structuré la base des questionnements théoriques et pratiques qu'engagent ma démarche. Bien que chaque projet aborde un ensemble d'éléments spécifiques à sa condition d'émergence, j'ai été en mesure de déterminer que certains sujets d'expérimentation prenaient davantage d'importance, comme la notion de présence (et d'absence) du corps et de ses conditions d'apparition, la défiance des structures d'accueil, des institutions et du discours, le contrôle et la mise en péril des forces agissant au sein des rapports intersubjectifs, l'ambiguïté de l'objet artistique comme trace résultant d'une performance et son rapport documentaire et enfin, l'œuvre accessible au sein de l'expérience. Chacune des œuvres décrites aborde un ou plusieurs de ces thèmes. Dans le troisième chapitre, ils ont été recontextualisés dans l'installation évolutive qui a eu lieu au Centre des arts actuels Skol.

À la suite de la réalisation de ces projets, j'ai constaté que certains archétypes représentant différents types d'engagements physiques et psychologiques étaient fortement actifs dans ma pratique. J'ai ensuite nommé et décrit ces cinq représentations des « corps » incarnés et engagés : le *corps-conférencier*, le *corps-épreuve*, le *corps-subjectile*, le *corps-fantôme* et le *corps-provocateur*. Désormais, je suis en mesure d'intégrer avec plus de contrôle les caractéristiques inhérentes de chacune de ces cinq incarnations afin d'être pleinement conscient de ce que signifie ma présence physique performative au sein d'un contexte de présentation en regard d'une intention spécifique. J'ai posé les balises de ces conceptions sur une analyse anthropologique du corps appuyée sur trois différents modèles provenant de l'ouvrage

APPENDICE A

**TEXTE « EMPREINTE, PAR LA FORCE DE L'IMPACT » DE CHRISTIAN
BUJOLD AYANT ÉTÉ PUBLIÉ DANS LE MAGAZINE *INTER ART ACTUEL*:
ART ET ACTIVISME, NO107, FÉVRIER 2011, P. 60-61**

EMPREINTE, PAR LA FORCE DE L'IMPACT

Le texte fut lu à l'occasion de la XIV^e Rencontre interuniversitaire des maîtrises en art qui se tenait à l'Université du Québec à Chicoutimi en octobre 2009. Sur la scène de l'auditorium où avaient lieu les conférences des différents artistes, j'ai installé un panneau blanc derrière lequel je me tenais pour déclamer mon discours. De temps à autre, j'interrompais ma lecture afin de transpercer le panneau à l'aide d'outils électriques. J'ai incrusté mon corps dans les trous jusqu'à ce que je passe au travers du mur. L'objectif était de parler de mon travail ; je trouvais préférable de le faire à la place.

Toucher, regarder, frapper, caresser, être, et même leur contraire, ne pas toucher, ne pas regarder, ne pas frapper, ne pas caresser, ne pas être, sont propres au corps pour ensuite atteindre l'idée. Je suis intéressé par les codes qui régissent nos relations avec l'autre, avec les autres : hiérarchie, sexe, colère, affection, amour, humour, violence, jalousie... Je veux en tester les frontières : une dialectique entre nature et culture qui opère depuis l'enfance, lorsqu'on nous amène à gérer la ligne qui sépare désir et comportement, liberté et codes de conduite. Quand cette ligne est traversée, c'est toute une structure politique qui s'effondre avec elle. À cet instant, nous sommes tous des corps flottants sans repères.

[À l'aide d'une perceuse et d'une scie de démolition, je fais un trou dans le mur et y insère le sommet de mon crâne.]

Je vais faire de mon corps un projectile au ralenti.

Mon corps est un projectile. Une masse en mouvement. Prêt à percer l'écran.

Par quoi commencer ?

Je veux bien vouloir percer l'écran, mais qu'est-ce que l'écran ?

Un corps ?

L'espace ?

L'objet ?

[Silence.]

Ici, présentement,

il y a le bruit,

il y a l'objet,

il y a l'action,

il y a la salle,

il y a vous,

il y a le texte,

il y a la qualité du papier que vous touchez,

il y a l'événement interuniversitaire,

il y a mon discours pas très précis,

il y a l'exposition,

il y a l'endroit où vous lisez et il y a probablement autre chose, et tout ceci fait partie de mon action, maintenant, à divers niveaux.

Tout ceci m'appartient pour toujours.

[J'effectue un nouveau trou, plus bas et plus gros. J'y glisse ma jambe gauche.]

Par exemple, mon discours et son contenu ne sont pas uniquement l'objet de ma présence ici. L'objet de ma présence est bel et bien l'ensemble superposé de ce qui est en train de se produire et de ce qui s'est produit par le passé. Il s'agit d'expérience. Pas de l'information, mais de l'expérience (ce qui est paradoxalement l'approche la plus juste pour informer sur mon travail). À la fois dans le sens d'expérimentation que de celui de « qui vit quelque chose de présent ».

Concrètement : ici même se trouve l'action de traverser ce mur. Cette action ampute mon discours et s'y juxtapose. De plus il y a l'objet, ce panneau. Il a aussi servi d'œuvre qui était exposée et sera exposée de nouveau à la galerie L'Œil de Poisson. Et enfin il y a ce texte, ultime empreinte de ce projet. Ces quatre choses, ou ces quatre couches que sont l'action, le discours, l'objet et l'article, sont indépendantes et interdépendantes à la fois.

[La position est difficile à tenir, je commence à parler avec essoufflement, ce qui me fait bégayer sur la dernière phrase.]

Elles agissent ensemble, mais sans hiérarchie et sans que l'une d'entre elles soit un élément fondateur des autres. Il s'agit d'un amalgame indissociable qui unit l'idée et le corps, le discours et l'action, en une expérience complexe et ambiguë.

À la suite de cet exemple, vous comprendrez que je tends à travailler par l'accumulation de couches. *Layers*. Le mot est en anglais, mais je préfère comment il sonne, il me fait penser à Photoshop. [Rires dans la salle.] Je construis donc mes projets en considérant plusieurs couches de sens. Le contexte, le public, l'action, l'imprévu, [J'ajoute : « Par exemple, en ce moment j'ai très mal à la jambe droite », ce qui n'était pas écrit dans le texte.] les traces, la parole et autres éléments contingents à l'œuvre en question, se rassemblent tous afin de créer une agglomération d'éléments translucides...

[Je gémis, la position est insoutenable, me redresse et creuse un troisième trou dans le panneau où j'insère mon bras droit.] interconnectés de façon rhizomatique. Cet assemblage provoque la densité du projet,

chacun des éléments étant un morceau du tout. Il n'y a donc pas de noyau, pas d'idée centrale, pas de cœur autour duquel graviteraient les stratégies nécessaires pour donner accès au propos. Il y a seulement une stratégie dans l'assemblage, dans le montage du projet qui fait office de système dans lequel je bouge, dans lequel vous bougez aussi. Car, sans vous l'avoir demandé, vous êtes inclus dans mon système. [Long silence, ma respiration est irrégulière.]

Perturber.

Selon Paul Ardenne, l'art d'intervention consiste à « se projeter dans l'espace public, une volonté d'implication et le recours au principe d'une esthétique de l'irruption. Ce qui fait de l'artiste un perturbateur ».

J'aime bien l'idée d'être un perturbateur, car je me considère comme un artiste d'intervention, même lorsque je perfore au sein d'une institution. Même lorsque je présente un spectacle comme celui-ci. Je considère que nous sommes présentement dans un espace public, un espace de public, et vous êtes le public. Cependant, contrairement à Ardenne, je ne regrette pas les dimensions activiste et militante, perdues ou corrompues par l'institution, de la performance d'aujourd'hui, de l'art en général. Perturber me plaît en ce sens qu'il est un concept plus ouvert, moins discursif, qui n'implique justement pas d'office un caractère activiste ou militant. La perturbation n'exige pas d'allégeance : elle est une fin en soi.

Est-ce que perturber n'est que provocation ? La provocation est arrogante, elle est une conséquence de la perturbation. Elle agit comme un cri réclamant l'unique présence de la personne qui le réclame.

[J'éprouve beaucoup de difficulté à prononcer cette dernière phrase.]

Elle fait acte de liberté, de la prise de liberté. Prendre liberté est un acte définitivement arrogant, car il expose l'emprisonnement des autres.

[Je me retire à l'arrière du mur et continue de le trouer. Je rejoins le trou séparant la jambe et le bras et agrandis celui de la tête. J'y enfonce la moitié droite de mon corps. Je suis très essoufflé, le reste de la lecture en est très affecté.]

Alors, quelle est la limite entre ma liberté et la vôtre ? Entre votre droit d'être informés (en assistant à un colloque ou en lisant un article) et le mien de m'exprimer ? Le discours unique est forcément autoritaire, et la balance

entre le respect et la subordination. J'ai une scène, j'ai un droit acquis. Ne viendra m'interrompre, c'est court silence.] Cependant, je ne crois en position d'autorité, du moins je n'ai pas l'intention. La preuve en est que j'aurais avec plaisir toute interruption, il y ait peu de chances que cela m'arrive. [Une femme dans le public : « Ne nous pas ! », suivi de rires dans la salle. Plus, l'autoritaire impose son opinion, rires, et moi je n'ai aucune réponse, mon travail s'évertue à ne répondre à ce qu'il cherche, c'est poser des questions et provoquer tout autant. Comme je le fais plus tôt, [Gémissement de fatigue.] mon travail d'accumulation de couches n'a pas une tâche d'éclaircir, mais bien d'embrouiller, de flouer, comme une tentative poétique de former ce qui se passe en un événement et sans serait plus équivoque. Si, suis-je libre ?

« Sais-je ? »
« Il souhaitable de l'être ? »
« Combien de codes, de lois ou de règles obéissons-nous à l'instant même ? »
« [...] Une volonté d'implication et le recours au principe d'une esthétique de l'irruption »², me le disait Ardenne. Ne suis-je pas une irruption à l'instant même ? Que provoque...

Silence.]
« Que provoque un projectile, si lent soit-il ? »
« Une blessure, une trajectoire, un trou, un passage, un bruit, un impact, des impacts, une trace ou, ce que je préfère appeler, une empreinte. »

Mon corps est un projectile visible, dissimulé, infiltré dans la vie ; un missile guidé par la tension entre la présentation et la représentation.

Je m'intéresse au terme *impact* dans ses trois sens possibles :

[J'agrandis le trou à l'aide de la scie, je suis maintenant à demi accroché dans le panneau. La position est extrêmement inconfortable.]

- 1) l'impact tel un choc, quelque chose d'inattendu, qui frappe et qui déstabilise ;
- 2) l'impact comme ce qui en reste : l'impact d'une certaine action sur le déroulement de tel

événement, par exemple, car en ce qui a trait à un art de la documentation, la performance, réfléchir à la trace est essentiel (j'y reviendrai) ;

3) l'impact comme l'approche Paul Ardenne, c'est-à-dire comme un concept stratégique que l'artiste interventionniste utilise pour créer un effet qui se distingue toutefois du spectaculaire et du divertissement : l'Impact.

À ma façon, les jeux possibles entre ces trois niveaux que représente le concept d'impact sont fort intéressants. Ils permettent de découper l'action performative en trois temps, soit, en premier lieu, la planification stratégique, c'est-à-dire l'analyse du public (s'il y a lieu), du contexte, de l'espace, de la projection de sa propre présence en ce lieu et du sens qui en découle ; [Ma fatigue est manifeste, mon débit vocal n'est plus du tout naturel.] en deuxième lieu, l'action à proprement parler, ce qui se passe, donc, le choc ; finalement, ce qui en reste, les traces, la prolongation du projet si, bien entendu, l'artiste désire que le projet soit partagé davantage.

[Je fais un trou plus bas et y glisse ma jambe gauche. Je suis littéralement suspendu dans le mur.]

Dans mon cas, la trace, l'empreinte, est une donnée extrêmement importante : qu'elle soit photographique, vidéographique, textuelle, mnémonique ou autre ; qu'elle survive à long terme ; qu'elle soit publiée dans une revue ou bien qu'elle s'efface dans les jours suivants. Elle constitue une énième couche de sens, se superposant aux autres en y ajoutant une donnée à la fois matérielle et temporelle. Cette considération, toutefois, comporte certains défis : il s'agit de présenter une empreinte comme une œuvre photographique, par exemple, qui ne soit pas bêtement une documentation du projet, mais bien qui entretienne une relation dynamique avec l'événement passé tout en contenant suffisamment d'indices afin de permettre au public qui n'aurait pas eu connaissance de l'action de saisir quelque chose.

Qu'est-ce que l'écran, donc ?

Outre mon corps qui est en train de traverser cette illustration d'un écran, l'écran réfère à deux sens qui s'opposent : l'écran comme un objet sur lequel on projette quelque chose, donc un écran qui montre ; et l'écran comme un objet qui empêche de voir : « un objet qui fait écran », donc un écran qui cache.

J'aime bien les mots qui partagent deux sens opposés, comme « plus » et « plus » : *p-l-u-s*.

J'aime bien aussi les mots-valises. Comme aujourd'hui, je perfore et je performe, ce qui m'amène à dire que je fais présentement une *perforence*. Je ne sais pas si cela fait du sens mais, au moins, c'est amusant. [Rires.]

Le concept de l'écran serait ainsi n'importe quoi, n'importe quelle situation-objet dans laquelle et au travers de laquelle mon corps peut se suspendre. L'écran masque et montre à la fois, dans cette position ambiguë ; il brouille, il propose plus de questions que de réponses ; et c'est parfait ainsi. En tant qu'artiste projectile, je ne transforme pas : je passe, je traverse et j'embrouille.

[Je coupe un segment de panneau restant entre deux trous, la lame de la scie de démolition passe très près de mon visage. Les gens dans la salle retiennent leur souffle.]

Je terminerai en disant que si l'artiste performeur [*perforeur*, tiens...] n'est pas automatiquement militant et activiste, il est foncièrement engagé. Engagé en impliquant son propre corps dans l'œuvre et par un fait implicite qui l'oblige à réclamer en temps réel les responsabilités de ses actes. Il est un kamikaze habile qui retarde l'impact fatal ; sa force est sa propension à survivre et à recommencer. Germaine Koh écrit, dans l'œuvre *Surrender, 1999, White Flag* : « Other times, you have to hold your ground. When faced with an unacceptable situation, you may need to provide some resistance. Learn to give with the punch, to fall and roll. Learn how to be solid and stubborn. Developing a certain stupidity helps you face the world openly. You're not trying to escape, so you have to like the impact³. »

[Je coupe le dernier morceau de bois empêchant mon passage et traverse le mur.] ■

Images vidéo : Francis O'Shaughnessy.

Notes

- 1 Paul Ardenne, *L'art public : ambiguïté et crise de l'impact*, dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux : quand l'art se fait circonstance*, Centre des arts actuels Skol, 2001, p. 35.
- 2 Ibid.
- 3 Germaine Koh, *Slipping In and Away*, *ibid.*, p. 31.

Christian Bujold est un artiste multidisciplinaire qui se concentre sur la pratique de la performance et de l'intervention. Il travaille à partir du corps, ce qui l'attire beaucoup vers le milieu de la danse contemporaine. Il a notamment travaillé en collaboration avec des chorégraphes comme Danièle Desnoyers, Christine Marneffe, Louise Bédard et Dave St-Pierre, ainsi qu'avec des artistes visuels comme Mario Côté et Chantal Dupont, ce qui le rend heureux : le plus important dans la vie, c'est de rencontrer des gens. Il a présenté son travail au Canada et en Finlande. Il termine présentement une maîtrise en arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal.



BIBLIOGRAPHIE

- Ardenne, Paul. *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris: Flammarion, 2004, 256 p.
- Babin, Sylvette. « Rendez-vous intimes, ou partir à la recherche de l'autre » dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les Commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal: Centre des arts actuel Skol, Montréal, 2001, 256 p.
- Beenker, Erik et al. *Bas Jan Ader : please don't leave me*, Rotterdam, Netherlands : Museum Boijmans Van Beuningen, 2006, 174 p.
- Bénichou, Anne. « Images de performance, performances des images », *Ciel Variable*, no86, 2010, p. 41-57.
- Bujold, Christian. « Empreinte, par la force de l'impact », *Inter art actuel: art et activisme*, no107, février 2011, p. 60-61.
- Chavanne, Blandine. *Gina Pane*, Coll. « Reconnaître », Nancy: Musée des beaux-arts de Nancy, 2002, 64 p.
- Clausen, Barbara. « Les archives de l'inspiration », *Ciel Variable*, no86, 2010, p.17-24.
- Dagognet, François. *Le corps*, Coll. « Quadrige », Paris: Presses universitaires de France, 2008, 180 p.
- Goupy Évelyne. « Un engagement marquant, un corps à corps poignant », *Inter art actuel: art et activisme*, no107, février 2011, p. 11-15.
- Lanavère, Marianne. « Un lieu d'expérience », *Mouvement*, no 54, décembre 2009, p. 97
- Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*, Coll. « Quadrige », Paris: Presses Universitaires de France, 5e édition, 2008, 331 p.

Mangion, Éric. « La « finition fétichisante » de la performance », *Art press 2: performances contemporaines*, no7, novembre/décembre/janvier 2008, p. 61- 68.

Millet, Catherine. *Yves Klein*, Paris: Art Press Flammarion, 1992, 79 p.

Nancy, Jean-Luc. *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Coll. « Nouveaux essais spirale », Québec: Nota bene, 2004, 121 p.

Pellegrin, Julie. « La performance comme espace d'énonciation », *Artpress 2 : performances contemporaines 2*, no 18, août/septembre/octobre 2010, p. 92-102.

Petersens, Magnus af. « Paul McCarthy's 40 years of hard work-an attempt at a summary », *Paul McCarthy head shop/shop head: works 1966-2006*, Stockholm: Moderna Museet, p. 9-23.

Schjeldahl, Peter. « Chris Burden and the limits of art », *The New Yorker*, 14 mai 2007. Consulté à l'adresse : http://www.newyorker.com/arts/critics/artworld/2007/05/14/070514craw_artworld_schjeldahl

Warr, Tracey et Jones, Amélia. *The artist's body*, Londres: Phaidon, 2000, 304 p.

Zerbib, David. « La performance est-elle performative? », *Artpress 2 : performances contemporaines 2*, no 18, août/septembre/octobre 2010, p. 20-28.